This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Class

WILHELM WACKERNAGEL

POETIK

RHETORIK UND STILISTIK

POETIK

RHETORIK UND STILISTIK.

AKADEMISCHE VORLESUNGEN

VON

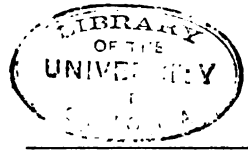
WILHELM WACKERNAGEL.

HERAUSGEGEBEN

VON

LUDWIG SIEBER.

DRITTE AUFLAGE.



HALLE A. S.
VERLAG DER BUCHHANDLUNG DES WAISENHAUSES.
1906.

GENERAL

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Vorwort.

Wackernagels Vorlesungen über Poetik, Rhetorik und Stilistik, mit deren Herausgabe die Familie des Verstorbenen mich beauftragt hat, sind der Hauptsache nach im Sommer des Jahres 1836 und im darauf folgenden Winter entstanden. Sie fallen also in den Beginn seiner akademischen Lehrtätigkeit in Basel und in die Zeit der Arbeit an dem noch immer mustergültigen Deutschen Lesebuche. Mit diesem umfangreichen Werke, dessen erster Band den Verfasser auch kurz vor seinem Tode wieder in Anspruch nahm, und nicht minder mit der leider unvollendet gebliebenen Geschichte der deutschen Literatur stehn denn auch diese Vorträge im innigsten Zusammenhang; die in jenen beiden Werken geübte literarhistorische Kritik findet hier nicht selten ihre prinzipielle Begründung und Rechtfertigung.

Aber es war wohl nicht allein diese Erwägung, welche die Hinterlassenen Wackernagels veranlaßte, die vorliegenden Vorlesungen dem Drucke zu übergeben und weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Auch der freudige und bei keiner von den häufigen Wiederholungen ausbleibende Beifall, den das gesprochene Wort bei den zahlreichen Zuhörern fand, und die unermüdliche Sorgfalt, womit der Verfasser bis in die letzten Lebensjahre seine Vorträge zu verbessern, zu glätten und zu erweitern bemüht war, haben sicherlich und mit Recht die Veröffentlichung als wünschenswert erscheinen lassen.

Freilich ist nicht zu leugnen, daß das Buch eine wesentlich andere, eine weit bessere und vollkommenere Gestalt würde erhalten haben, wenn Wackernagel selbst sich zur Herausgabe hätte entschließen können; aber auch so, wie es nun vorliegt, wird mannigfache Belehrung und

156728

Anregung von ihm ausgehn, und von den vielen Schülern des Verfassers wird es nun gewiß manchen freuen, mit reiferer Einsicht und klarerem Verständnisse gedruckt lesen zu können, was er in jüngeren Jahren mit Begeisterung aus dem Munde des verehrten Lehrers gehört hatte.

Über mein Verfahren bei der Herausgabe habe ich folgendes zu bemerken. Die Grundlage bildete das Manuskript des Verfassers, dessen getreue Wiedergabe ich mir durchweg zur Pflicht gemacht habe. Die Zusätze und verbessernden Randbemerkungen, die im Laufe von drei Jahrzehenden zu einer bedeutenden Zahl anwuchsen, sind nach Wackernagels Andeutungen mit behutsamer Schonung in den ursprünglichen Text eingereiht, und auch die häufigen Bleistiftnotizen, deren Entzifferung nicht immer leicht war, habe ich nach Kräften zu verwerten gesucht. An manchen Stellen, wo die Gedanken mehr nur angedeutet als stilistisch ausgeführt waren, und wo sich statt vollständiger Sätze nur einzelne bezeichnende Worte fanden, wurde ergänzt, was der Satzbau und der Zusammenhang durchaus zu fordern schienen. Ebenso glaubte ich die Einteilung in Hauptabschnitte und Kapitel konsequenter durchführen zu sollen, als es in der Handschrift des Verfassers der Fall ist. Sonst aber habe ich mich jeglicher eigenen Zutaten enthalten.

Am Schlusse des Kapitels, das vom Stil des Verstandes handelt (S. 455—485), fehlt im Manuskript derjenige Abschnitt, in welchem vom Rhythmus der Perioden die Rede ist. Da die betreffenden Blätter im Nachlasse des Verfassers nicht aufzufinden waren (vielleicht sollten dieselben einer Umarbeitung unterworfen werden), so mußte die Lücke so gut als möglich aus einigen, freilich nicht stenographischen Kollegienheften ergänzt werden.

Seine theoretischen Erörterungen pflegte Wackernagel durch Mitteilung zahlreicher Proben und Musterstücke zu

beleben, von denen er die meisten dem mit Rücksicht auf die Vorlesungen entworfenen Deutschen Lesebuch (LB.) entnahm. Beim Drucke konnte von einer Einreihung dieser begründenden Belege nur in seltenen Fällen die Rede sein; ich mußte mich mit Verweisungen begnügen, die gern und mit Nutzen nachschlagen wird, wer dem Buche ein eingehenderes Studium widmet. Auf Wackernagels Literaturgeschichte habe ich mit Rücksicht auf das höchst willkommene Register, welches Ernst Martin der neuen Ausgabe beigegeben hat, nur in besonders wichtigen Fällen verwiesen.

Die manchem vielleicht auffallende Weitläufigkeit, womit in der Rhetorik die Rede und besonders die Predigt behandelt ist, hat ihren Grund in der großen Zahl von Studierenden der Theologie, welche Wackernagels Vorlesungen zu hören pflegten.

Eine Reihe von Bemerkungen über den Roman und sein Verhältnis zur Geschichtschreibung (S. 104 fgg.) wird der Leser in der Rhetorik (S. 318 fgg.) fast wörtlich wiederfinden; diese Wiederholung, deren Beseitigung mir nicht erlaubt schien, erklärt sich durch den Umstand, daß sich Wackernagel zuweilen veranlaßt sah, von den drei Hauptteilen in dem einen Semester diesen, in dem andern jenen als selbständiges Kolleg vorzutragen.

Es erübrigt noch in Erinnerung zu rufen, daß zwei größere Abschnitte der Poetik schon vor einer längeren Reihe von Jahren sind veröffentlicht worden. Die Abhandlung über die epische Poesie (S. 52—155) findet sich im Schweizerischen Museum für historische Wissenschaften, herausgegeben von Gerlach, Hottinger und Wackernagel, 1, 341. 2, 76 und 243; den Abschnitt, welcher von der dramatischen Poesie handelt (S. 225—305), ließ Wackernagel im Jahre 1838 als akademische Gelegenheitsschrift erscheinen; diese hat jedoch damals, wie es scheint, keine große Verbreitung gefunden. Eine Vergleichung der

ursprünglichen Fassung dieser beiden Aufsätze mit dem vorliegenden Drucke wird zeigen, daß keine Seite ohne erhebliche Änderungen geblieben ist.

Zum Schlusse kann ich nicht unterlassen, den verschiedenen älteren und jüngeren Freunden, welche mir die von ihnen nachgeschriebenen Kollegienhefte zur Benützung mitgeteilt haben, für den geleisteten Dienst den verbindlichsten Dank zu sagen. Besonders aber sei hier in dankbarer Gesinnung auch des überaus freundlichen Beistandes gedacht, womit Herr Prof. Dr. Morix Heyne die Herausgabe dieser Vorlesungen seines Vorgängers gefördert hat.

Basel, den 14. August 1873. **Ludwig Sieber.**

Die vorliegende dritte Auflage weicht von den beiden ersten nur darin ab, daß die neue Orthographie durchgeführt ist und die Zitate gelegentlich präzisiert und den heute geltenden Texten angepaßt sind. Den Verweisungen auf W. Wackernagels Lesebuch liegt wie in der zweiten (1887 erschienenen noch von Sieber besorgten) Ausgabe für den ersten, altdeutschen Teil die fünfte (1873), für den zweiten die dritte Auflage (1876) zugrunde. Das neu beigefügte Register umfaßt die Namen der zitierten Autoren und die eigentlichen Kunstausdrücke.

Bei der Vorbereitung und der Korrektur dieser Neuausgabe durfte ich mich des Rates und des nie ermüdenden Beistandes von Edward Schröder erfreuen; es ist mir ein Bedürfnis, ihm auch öffentlich hierfür zu danken.

Göttingen, den 19. März 1906.

Jakob Wackernagel.

Übersicht des Inhaltes.

Einleitung.

Sittlichkeit, Wissenschaft und Kunst als menschliche Gegenbilder der göttlichen Allgüte, Allweisheit und Allmacht 1. Das Schöne; Begriff und Etymologie des Wortes 2. Einbildungskraft, Gefühl und Verstand als Mittel zur Aufnahme des Schönen 4. Die Kunst als schöne Darstellung des Schönen 7. Sinnliche und geistige, fixierende und transitorische Künste 8. Die Dichtkunst verglichen mit den bildenden Künsten 8. Wesen und Begriff der Kunst 11. Unterschied zwischen Poesie und Prosa 14.

Poetik.

Vorbemerkung.

Wesen und Ziel der Poetik 17.

I. Von der Poesie im ganzen und allgemeinen.

1. Das Wesen der Poesie.

Die Poesie als schöne Darstellung des Schönen durch das Wort 19. Bedeutung der Einbildnngskraft für die Konzeption der poetischen Idee; Anteil des Gefühls und des Verstandes 20. Ebenmäßiges Zusammenwirken der drei Seelenkräfte als Grundlage der Einheit, Einfachheit und Objektivität des poetischen Kunstwerkes 21. Adel und Anmut 22. Vorwalten einzelner Kräfte: phantastische, gemütliche, sentimentale, reflektierende Poesie 23. Unvermittelter Widerstreit zwischen den drei Seelenkräften. Konflikt der Einbildung mit dem Verstande: das Lächerliche, Spott und Ironie 25. Beseitigung des Verstandes durch die Einbildung: das Erhabene 27. Konflikt der Einbildung mit Gefühl und Gemüt: Wehmut, Laune 28. Humor 30. Bewältigung des Gefühls durch die Einbildung: das Grausenhafte 32. Darstellung der poetischen Idee durch die Sprache 34. Zweck der künstlerischen, besonders der poetischen Darstellung 36. Rhythmische Gliederung der poetischen Rede 41.

2. Alter und Ursprung der Poesie.

Die Poesie älter als die Prosa, nicht viel jünger als die Sprache 44. Sagen vom Ursprung der Poesie 46.

3. Benennungen der Poesie.

Etymologie der von Griechen, Römern und Deutschen der Dichtkunst und den Dichtern beigelegten Namen 49.

II. Von der Poesie im besondern.

1. Die epische Poesie.

Epik die älteste Gattung der Poesie; Belege aus Geschichte und Sage 53. Innere Gründe 56. Wesen der epischen Poesie 59.

Erste Stufe: das Epos der nationalen Objektivität.

Gestaltungen der epischen Anschauung: 60. Mythus 63. Märchen 66. Tiersage 71. Die Nation als Subjekt der epischen Poesie 73. Mündliche Überlieferung; ihr Einfluß auf Anschauung und Darstellung. Gesang mit Saitenspiel 76. Sänger von Gewerbe 77. Einfachheit des alten Epos 77. Anschaulichkeit desselben 79. Umfang 81. Epische Wiederholungen 81. Metrische Form 82. Ursprung der Lyrik und des Dramas 88.

Zweite Stufe: das Epos der individuellen Subjektivität 90.

1) Epische Epik 91. Rhapsoden 92. Epopöien 95. Episoden 98. Ilias, Odyssee, Nibelungen 99. Selbständige Epopöien 101. Erzählungen 103. Untergang des Epos; Geschichtschreibung und Roman 104. Wesen und Gesetze der reinen Epik: Einheit des geschichtlichen Verlaufes und der Person 107, der Zeit und des Ortes 109. Breite 110. Objektivität 110. Möglichkeit der Reproduktion 111. Einmischung der Mythologie 113. Historische Stoffe 115. Erfundene Stoffe 116. Komische Epopöien 117. Erzählungen 119.

2) Lyrische Epik 120. Hymnen und Threnen 120. Nenien 121. Lyrische Epik der modernen Völker 122. Volkslieder 125. Balladen und Romanzen 128.

3) Didaktische Epik 131. Idyll 133. Satire 137. Fabel 142. Parabel 144. Geschichte der Fabel 146. Sprichwort 152.

2. Die lyrische Poesie.

Vergleichung der Lyrik mit der Epik 156. Historisches Verhältnis beider 163.

1) Epische Lyrik 165. Heroides 166. Mimische Poesie 167. Elegie 167. Epigramm der Empfindung 181. Lyrische Gelegenheitspoesie 186. Pindar 187. Leich 194. Kirchenlied 195. Weltliche Gelegenheitspoesie 197. Ode 198.

2) Didaktische Lyrik 201. Reines Lehrgedicht 202. Spruch, Sentenz, Gnome 202. Beschreibende Poesie 204. Satire des Archilochus 207. Epistel 208. Epigramm der Lehre und des Spottes 210. Sprichwörtliche Sprüche, Priamel, Rätsel 212. Didaktische Gelegenheitspoesie 214. Lehrgedicht 217.

3) Lyrische Lyrik 220. Lied 224.

3. Die dramatische Poesie.

Ursprung des Dramas 225. Wesen und Begriff desselben 228. Geschichtliche Entwickelung 230. Der Chor der Griechen 233. Der Chor Schillers und Platens 239.

Gesetze der dramatischen Kunst. Einheit und Verwickelung der Handlung 242. Eine Hauptperson 244. Eine Hauptbegebenheit 246. Ununterbrochener Verlauf der Handlung 248. Hauptglieder der Handlung: Exposition und Verwickelung 249; Auflösung 250. Einteilung in Akte 252. Einheit der Zeit und des Ortes 254. Illusion 258. Szenerie und Dekoration 259. Metrische Form des Dramas 260. Aufführbarkeit 264.

Arten der dramatischen Poesie. Die Namen Tragödie und Komödie 266. Innerer Unterschied beider 268. Wesen und Zweck der Tragödie 271. Furcht und Mitleid 273. Charaktere 275. Historische Wirklichkeit der Tragödie 277. Kostüm 282. Bürgerliches und historisches Trauerspiel 285. Wesen und Gebiet der Komödie 285. Ihre Wirklichkeit 286. Charaktere 289. Freie Erfindung der Handlung 292. Subjektivität des komischen Dichters 294. Der komische Chor 294. Abarten der dramatischen Poesie: Schauspiel 296. Satyrspiel 299. Rührendes Lustspiel, bürgerliches Schauspiel 300. Singspiel 301. Oper und Operette 302. Vaudeville, Melodrama, Monodrama, Kantate, Oratorium 304.

Rhetorik.

Vorbemerkung.

Begriff der Rhetorik 309.

I. Von der Prosa im allgemeinen.

Wesen und Namen der Prosa 311. Alter und Ursprung derselben 313. Arten 314. Gebrauch der Schrift 315.

II. Von der Prosa im besondern.

1. Die erzählende Prosa.

Entstehung aus der epischen Poesie 316. 1) Geschichtschreibung: Verfahren des Historikers im Vergleich mit dem des Epikers 318. Pragmatische Geschichte 319. Idee und Einheit 321. Gebiete: Biographie, Spezialgeschichte und Universalgeschichte 322. Historische Darstellung 323. Anordnung 327. 2) Roman: Einheit 328. Erfundene und historische Stoffe 329. Charakteristik 331. Dialog und Brief 332. Komischer, satirischer, humoristischer, didaktischer Roman 334. Erzählung 336. Novelle 337. Novellenzyklus 339. Abarten der erzählenden Prosa: Gespräch 339; Beschreibung 341; Charaktereristik 344.

2. Die lehrende Prosa.

Entstehung aus der didaktischen Lyrik 347. 1) Abhandelnde Prosa 350. Abhandlung 351. Lehrbuch 353. Dialog und Brief 354. 2) Rednerische Prosa 357. Arten der Rede, politisch 358, gerichtlich 359, geistlich 360. Lobrede 362. Schulrede 363.

Bau der Rede: Dreiteiligkeit 364. 1) Exordium 367: Captatio benevonlentiae 369; Narratio facti 371; Expositio 372. Besonderheiten des Exordiums in geistlichen Reden 375. Predigt und Homilie 380. Propositio und Partitio 380. Gebet 383. 2) Disputatio 387: Erklärung und Beweisführung 390. Besonderheiten in geistlichen Reden 392. 3) Conclusio 394: Recapitulatio 395; pathetischer Teil 396; Beschluß 398. Schlußgebet 401. Schematische Tabelle 403. Die Rede verglichen mit dem Drama 404.

Stilistik.

Vorbemerkung.

Begriff und Zweck der Stilistik 409.

I. Vom Stil im allgemeinen.

Das Wort Stil 410. Definition 412. Subjektive und objektive Seite des Stils 413. Manier 415. Gattungen und Eigenschaften des Stils 419. Niederer, mittlerer und höherer Stil 421. Übersicht der Verteilung von Poesie und Prosa unter die drei Hauptgattungen des Stils 422.

II. Vom Stil im besondern.

1. Der Stil des Verstandes.

Benennungen der Prosa 426. Umfang der ersten Stilgattung 427. Arten derselben 428. Deutlichkeit, der allgemeine Charakter des verständigen Stiles 430.

Deutlichkeit in der Wahl der Worte 431.

Reinheit und Richtigkeit der Worte 431. Verstöße gegen die Reinheit: 1) Archaismus 433; 2) Provinzialismus 436; 3) Barbarismus 438; 4) Neologismus und Purismus 445.

Angemessenheit 448. Verstöße dagegen: 1) Uneigentlichkeit 449; 2) Katachrese 450; 3) Vocabula solemnia 451; 4) Amphibolie 452 5) Allgemeinheit 452; 6) Verwechslung der Synonyma; 7) Pleonasmus; 8) Tautologie 453; 9) Anhäufung von Synonymen 454.

Deutlichkeit in der Anordnung und Verknüpfung der Worte 454

Periodenbau. Begriff der Periode 455. Anforderungen an dieselbe: 1) Überschaulichkeit, erreicht durch Hervorhebung 456 und durch Ebenmaß 461; 2) Wohlklang 477.

2. Der Stil der Einbildung.

Umfang und Arten der zweiten Stilgattung 485. Anschaulichkeit, ihr charakteristisches Erfordernis 486, erreicht durch Sinnlichkeit und durch Lebendigkeit.

Sinnlichkeit in der Wahl der Worte 488.

Archaismus und Provinzialismus im Stil der Einbildung 491. Barbarismus 492. Makaronische Poesie 495. Niedere und höhere Sinne 496. Edler und unedler Ausdruck 497. Sinnlichkeit für das Gehör: Lautmalerei 499. Sinnlichkeit für das Gesicht: Figuren und Tropen im allgemeinen 501. Fehler im Gebrauch derselben: Überhäufung 503; Katachrese 506.

Figuren: Epitheton ornans 507; Umschreibung 509; Vergleichung und Gleichnis 510; Anspielung (Allusio) 513.

Tropen: Metonymie 514; Wortspiel (Adnominatio) 515; Synekdoche 518; Metapher 520; Allegorie 522; Personifikation 523; Anrede (Apostrophe) 526; Praesens historicum 527; Infinitivus historicus 528; Präsens statt des Futurums 528; Hyperbel 529; Litotes 530; Ironie 531; Oxymoron 533; Euphemismus 533.

Lebendigkeit in der Anordnung und Verbindung der Worte 536; a) in Rücksicht auf deren Gehalt. Mittel zur Bewegung des Ruhigen: Asyndeton 540; Gradation (Klimax) 541; Ellipse 543; Aposiopese 544. Mittel zur Beruhigung des Bewegten: α) durch Verharren: Polysyndeton 545; Kumulation 547; Tautologie 547; Parallelismus 549; Inversion 550; Hysterologie 551; β) durch Wiederholung: Epische Wiederholung 552; Anakoluthie 555; Teilung und Zusammenzählung; Refrain 557; Anaphora, Epiphora 561: Epanalepsis (Anadiplosis); Epanodos 562; Epizeuxis 563; Symploke 564; Polyptoton; Adnominatio 565; Echo 566.

b) in Rücksicht auf die Gestalt der Worte; Wohlklang 567. Wohllaut: Vermeidung des Hiatus durch Apokope und Synalöphe 572; Ausschmückung des Verses durch wiederkehrenden Gleichlaut; Alliteration und Reim 578; Reimprosa 582; Assonanz 583.

3. Der Stil des Gefühls.

Leidenschaftlichkeit, das charakteristische Merkmal der dritten Stilgattung 586. Arten derselben 587. Ethos und Pathos 588. Abstufungen des lyrischen und des oratorischen Stils 589.

Oratorische Prosa 591; Lyrische Poesie 594.

Register 598—605.

Einleitung.

Die drei hauptsächlichen Eigenschaften, die der Glaube und die Glaubenslehre in dem Wesen Gottes unterscheidet, seine Allgüte, Allweisheit, Allmacht, spiegeln sich auch in seinem ersten und liebsten Geschöpfe wieder, in dem Menschen, der nach Genes. 1, 27 zum Bilde Gottes geschaffen ist; aber sie sind verwischt und verdunkelt unter dem Staube der Sündlichkeit, weshalb schon Paulus sagt: „Wir haben aber solchen Schatz in irdischen Gefäßen, auf daß die überschwängliche Kraft sei Gottes, und nicht von uns“ 2. Kor. 4, 7. Nicht die Fülle jener Eigenschaften, ja nicht einmal einen Teil derselben besitzt er: nur ein sehnsüchtiges Streben danach ist ihm geblieben und die Pflicht in diesem Streben so rein und eifrig zu sein, als es in den Schranken des sinnlichen und vergänglichen Leibes möglich ist. Gott ist allgütig: der Mensch ringt danach oder soll danach ringen, das Gute zu tun und das Böse zu lassen; er hat die Sittlichkeit. Gott ist allweise: der Mensch strebt nach Erkenntnis dessen, was in ihm und um ihn und über ihm ist, nach beständiger Erhöhung und Erweiterung dieser Erkenntnis; er hat den Wissenstrieb. Gott ist allmächtig: der Mensch sucht der Allmacht Gottes nachzuschaffen, nach seinem Vermögen und mit seinen Mitteln vollkommene Schöpfungen hinzustellen; er hat den Kunsttrieb. Gottes ist die volle Güte: des Menschen nur der Trieb der Sitte; Gottes die Weisheit: des Menschen nur die Wissenschaft; Gottes die Macht, des Menschen nur die Kunst. Oder mit andern Worten, die Fülle und der Glanz des göttlichen Reichtums scheint aus der verlangenden Seele der Menschheit zurück

als das Streben nach dem Guten, dem Wahren, dem Schönen, und das zugleich nach all diesen drei Seiten hin gerichtete Streben ist es, zu welchem der Apostel Paulus die Gläubigen ermahnt, Philipp. 4, 8: „Weiter, lieben Brüder, was wahrhaftig ist, was ehrbar, was keusch, was lieblich, was wohl lautet, ist etwa eine Tugend, ist etwa ein Lob, dem denket nach.“ Denn führt man die gehäufte Fülle dieser Worte auf einen einfacheren Ausdruck zurück, so ergeben sich die drei Begriffe des Wahren, des Guten, des Schönen. Es soll und muß aber das Streben des Menschen zugleich nach all den drei Seiten hin gerichtet sein; denn wie jene Eigenschaften der Gottheit von einander unzertrennlich sind, wie die Allmacht nicht kann gedacht werden ohne die Allgüte und die Allweisheit, so gibt es auch kein rechtes Streben nach dem Schönen, dem nicht das Streben nach dem Wahren und dem Guten zur Seite ginge, und es kann keine Kunst bestehen, die verlassen wäre von Sittlichkeit und von menschlicher Weisheit. Gleichwie aber in den Wirkungen der Gottheit bald die eine, bald die andre jener Eigenschaften deutlicher sich offenbart, so wird auch in dem aufringenden Streben der Menschheit jetzt dieser, jetzt jener Trieb erkennbarer und mit überwiegender Wirksamkeit hervortreten, und in solcher Weise ist es dann auch möglich, die Kunst von der Sitte und der Wissenschaft, das Schöne von dem Guten und dem Wahren abzusondern.

Wir haben nunmehr, wie es in den Zwecken dieser Vorlesung liegt, noch des nähern zu betrachten, was denn schön sei, und was denn unter Kunst müsse verstanden werden.

Vom Begriffe des Schönen gibt es eine Unzahl von Definitionen, und die abweichendsten und im Ausdrucke einander aufs mannigfachste widerstreitenden. Aber meistenteils eben auch nur im Ausdrucke: der wechselt nach der jedesmaligen Ausbildung der wissenschaftlichen Sprache und je nach der philosophischen Schule, aus welcher die Definition hervorgegangen. In der Sache selbst, dem wesentlichen Gehalte nach

kommen ziemlich alle in einer Erklärung überein, die so trifft und erschöpft, als es möglich ist bei dergleichen abstrakten Gegenständen, in der Erklärung, daß die Schönheit in der Vollkommenheit beruhe, d. h. um es weitläufiger zu sagen, in der übereinstimmenden Verbindung aller Teile zum Ganzen. Schönheit ist also da, wo Einheit ist in Mannigfaltigkeit. Durch diese Definition wird es gerechtfertigt, daß vorher der Schönheitssinn ist dargestellt worden als das menschliche Nachbild und Gegenbild der göttlichen Allmacht: denn wo anders zeigt sich die wahre Vollkommenheit, die wirklich übereinstimmende Verbindung der Einzelheiten zum Ganzen, die in der Tat abgeschlossene Einheit des Mannigfaltigen, wo anders also die höchste Schönheit als in den Schöpfungen der göttlichen Allmacht? Und umgekehrt mag dann wieder dieses Verhältnis des menschlichen Geistes zum göttlichen der gegebenen Definition zur Bewährung und Bekräftigung dienen. Auch aus den Worten, welche verschiedene Sprachen für den Begriff des Schönen besitzen, bestätigt sich jene Erklärung: noch ehe die Philosophen mit ihren chemischen Absonderungs- und Zergliederungskünsten über ihn gekommen sind, hat mehr als ein Volk das Richtige geahnt und getroffen und in dem gewählten Ausdrucke ausgesprochen. Die althochdeutsche Sprache hatte für *schön* das Wort *fagar,* die altnordische *fagr* (man denke an Harald Hârfagr, d. h. Schönhaar, den Stifter des einigen norwegischen Reiches c. 875), und beide sind etymologisch verwandt mit *παχύς* dicht, fest. Nicht so philosophisch bedeutsam ist unser Wort *schön.* Philosophen wie Kant und Hegel leiten dasselbe von *scheinen* her, was jedoch etymologisch unmöglich ist; es gehört vielmehr zu *schauen.* Die althochdeutsche Form *skaoni* bezeichnet, was man gern schaut, was angenehm in die Augen fällt: aber bald wird das Wort auch als der Ausdruck für das Vollständige, Vollkommene aufgefaßt: ein *schöner* Tag ist also ein vollständig heller Tag im Gegensatz zur Dämmerung und zum Zwielicht. Von *schön* stammt

auch *schonen*, d. h. ganz und unverkümmert lassen. Wie *schön*, so geht auch das griechische *καλός* auf den Gesichtssinn, es ist verwandt mit dem deutschen *hell* und von gleicher Wurzel wie *κέλομαι*, *καλέω*, *calare*. Der Zusammenhang des Hellen und des Schönen zeigt sich auch in *λευκός*, das sowohl das Leuchtende als auch das Schöne bezeichnet. Noch mag bemerkt werden, weil es die Zusammengehörigkeit des Schönen und des Guten, die Kalokagathie, auch auf sprachlichem Wege und auch für das Deutsche bestätigt, daß Ulfilas in der gothischen Bibelübersetzung den Begriff *schön* mit *gôds* d. h. gut, den Begriff *gut* mit *fagrs* d. h. schön ausdrückt: so z. B. Luc. 14, 34, 35, wo *gôd* dem griechischen *καλόν* und *fagr* dem griechischen *εὔθετον* entspricht. Im Mittelhochdeutschen gelten *fuoge* und *gefüege* nicht nur von künstlerischer Geschicklichkeit, sondern auch von sittlicher Schicklichkeit und Wohlanständigkeit.

Welche Mittel sind es nun, durch die der Geist des Menschen das Schöne in sich aufnimmt und sich desselben bemächtigt? Drei Seelenkräfte treten hier in Wirksamkeit. Zuerst und hauptsächlich die Einbildungskraft, die entweder Erinnerung ist oder Phantasie, entweder reproduziert oder produziert, entweder als Gedächtnis früher gewonnene Vorstellungen nur erneuert oder aber nach Analogie solcher älterer Vorstellungen als Phantasie neue erzeugt und schafft. Ganz und gar neue nicht, nie ganz unerhörte, noch gar nie dagewesene: immer noch Analogien von Gedächtnisbildern. Selbst die ausschweifendste Phantasie schafft immer nur mit Gestalten, welche ihr die Erinnerung an die Hand gibt. Die Einbildungskraft gewährt die unzertrennte Anschauung des Schönen, gibt das Ganze mit und in den Teilen, die Teile in und mit dem Ganzen. Sie ist das eigentliche Substrat des menschlichen Triebes zum Schaffen und Gestalten, auf ihr fußt und beruht der Kunsttrieb; ohne sie kann der Mensch unmöglich das Schöne sich zu eigen machen. Wie aber vorher bemerkt wor-

den ist, daß verlassen vom Guten und vom Wahren das Schöne nicht bestehen könne, so führt denn auch die bloße Einbildungskraft nicht zum Ziel: mit ihr allein kann der Mensch niemals das Schöne als solches ganz fassen und begreifen, sie allein wird seinen Geist ebenso leicht auch mit unschönen und häßlichen Bildern anfüllen. Es müssen eben noch die beiden anderen Kräfte wirkend dazu treten, das Gefühl und der Verstand. Das Gefühl, natürlich hier von seiner höheren geistigen, nicht von der sinnlichen Seite aufgefaßt, oder wie man es nennt, wenn es nicht bloß jezuweilen angeregt wird, sondern in beständig gleich warmer und vorwaltender Wirksamkeit bleibt, das Gemüt, entscheidet, je nachdem es angenehm oder unangenehm berührt wird, über Lust oder Unlust an den Anschauungen der Einbildungskraft: Gefühl und Gemüt sind der sittliche Prüfstein der letzteren: denn das Gefühl ist diejenige Seelenkraft, welche den Menschen zum Guten treibt; es ist das irdische Schattenbild der göttlichen Güte. Wie also die Einbildung dem Kunsttriebe und das Gefühl der Sittlichkeit dient, wie jene zum Schönen führt, dieses das Schöne als gut erkennen läßt, so dient endlich die dritte Kraft, der Verstand, dem Streben nach dem Wahren, dem Wissenstriebe; er hat dann auch noch seine Hand anzulegen an die von der Einbildung geschaffene, von dem Gefühl genehmigte Anschauung; er hat sie auf Wahrheit oder Unwahrheit hin zu prüfen; er hat besonders, während die Einbildung auf einmal ein Ganzes gibt, dies Ganze in seinen Teilen aufzufassen und zu untersuchen, ob und wie dem Ganzen nichts zur Einheit und Vollkommenheit gebreche, ob auch nichts zu viel sei; er nimmt also neben dem Gefühl auch seinen Anteil, aber mehr nur einen negativen, an der Entscheidung über Schönheit und Unschönheit der ihm vorgelegten Anschauung. Natürlich geht die Tätigkeit der drei genannten Kräfte nicht in so langsamer Reihenfolge vor sich, wie ihr Stufengang soeben ist beschrieben worden: diese drei Stadien werden ebensowohl in Einem Augenblick durchlaufen, wie

auch der Blitz in einem und demselben Augenblick sich entzündet und die Luft durchschneidet und trifft.

Gerade aber wie es Menschen gibt, bei denen der schöpferische Kunsttrieb überwiegt, die also vorzugsweise Künstler, andere, die durch Tugend größer sind, weil in ihnen der Trieb zum Guten vorherrscht, andere endlich, die sich in der Wissenschaft auszeichnen, weil in ihnen das Streben nach dem Wahren das vorwaltende ist: gerade so wirken auch bei der Konzeption des Schönen die genannten drei Seelenkräfte nicht überall, nicht zu allen Zeiten, nicht bei jedem in der gleichen Mischung, sondern es gibt Völker und Zeiten, es gibt Künstler und Kunstgattungen, in denen die Einbildungskraft, andere, in denen das Gefühl, andere, in denen der Verstand die stärkste und wirksamste Feder des geistigen Mechanismus ist. Nur wenigen Erwählten ist es gegeben, gleich eifrig und gleich glücklich das Gute, das Wahre, das Schöne anzustreben; nur wenigen Künstlern, nur einzelnen Kunstgattungen und Zeiten und Völkern eben solchen Reichtum an Einbildung aufzuweisen als Feinheit des Gefühls und Klarheit des Verstandes; wie unter den Künstlern Michel Angelo und Goethe, unter den Kunstgattungen der Malerei und dem Drama, unter den Völkern den alten Griechen und teilweise den Deutschen.

Bis jetzt haben wir nur gesehen, wie der menschliche Geist in sich das Schöne anschaue: lassen Sie uns nunmehr betrachten, auf welche Weise er dies Innerliche nun auch äußerlich wahrnehmbar mache, auf welchen Wegen die bis dahin nur noch geistige Schöpfung in die äußere Sinnenwelt eintrete. Es gibt der Weisen mehrere, der hauptsächlichen Wege zwei: die Benennung dieser äußerlichen Darstellung ist aber stets dieselbe, nämlich *Kunst*, *τέχνη*, *ars*. Alle drei Worte erleiden freilich auch eine weitere Anwendung, auch manche bloß mechanische Fertigkeit, deren Zweck nicht das Schöne, nur das Nützliche, Zweckmäßige, Bequeme ist, wird so genannt; auch die Beschäftigung, deren Ziel nur die Wahrheit ist, die Wissenschaft (libe-

rales artes), auch die Grammatik, welche früher Sprachkunst hieß. Diese weitere Ausdehnung ist besonders im Deutschen etymologisch vollkommen begründet: *Kunst* ist von *können* in derselben Weise gebildet wie Gunst von gönnen, Brunst von brennen, und wurde früher von innerer geistiger Fähigkeit gebraucht im Gegensatz zu *mögen,* das eine äußere Befähigung ausdrückt. Indessen im engeren Sinne, in der Sprache der Wissenschaft, bedeutet *Kunst* s. v. a. Darstellung des Schönen als solchen und die Fertigkeit zu solcher Darstellung. Dieser Beschränkung des Sinnes entspricht auch die Etymologie des griechischen und des lateinischen Namens. *Τέχνη* ist nicht von *τεύχω* (machen) abzuleiten, es gehört vielmehr zu *τίκτω* (aor. *ἔτεκον*) und bezeichnet also eine Schöpfung; *ars* wie *artus* (Glied) gehört zu *ἄρω*, *ἀραρίσκω* füge, verbinde: vorher aber ist ausgeführt worden, wie der Kunsttrieb des Menschen nur ein Nachhall von Gottes schöpfender Allmacht sei (*τέχνη*), und wie das Fügen und Verbinden (ars) zum Wesen des Schönen gehöre. *Kunst*, *ars*, *τέχνη* bezeichnen also die Darstellung des Schönen als solchen, oder wenn man will die schöne Darstellung des Schönen. Darstellung des Schönen, dies allein genügt nicht: denn das Schöne muß auch als Schönes in die Sinnenwelt eintreten, muß als solches, muß auf eine der inneren Konzeption entsprechende äußere Weise dargestellt werden, wenn die Darstellung soll eine künstlerische heißen dürfen. Ein schöner Gedanke in unschöner Rede, in ungeschickter und falscher Zeichnung dargestellt ist kein Kunstwerk: er hat aufgehört schön zu sein.

Es gibt nun zwei Hauptwege das Schöne als solches darzustellen, zwei Hauptrichtungen der Kunst, unterschieden nach den Mitteln der Darstellung: es können diese Mittel mehr geistiger, sie können mehr sinnlicher Natur sein. Sinnlich sind die Mittel, wenn die Idee, wenn die schöne Anschauung eigentlich verkörpert, wenn sie dem Auge, ja sogar dem sinnlichen Gefühl wahrnehmbar gemacht, wenn das geistig Schöne nur

sinnlich schön gestaltet wird. Es ist ein sinnliches Mittel, wenn der Mensch seinen eigenen Leib schön stellt und schön bewegt, und der Tanz gehört zu den Künsten sinnlicher Art; es ist ferner ein sinnliches Mittel, wenn man rohen Stoff, welchen die Natur darbietet, der inneren Konzeption gemäß schön gestaltet; die Architektur, die Bildhauerei, die Malerei sind also sinnliche Künste. Diese drei, die also fremden, außerhalb des Menschen liegenden Stoff gestalten, faßt man deshalb zusammen unter der gemeinsamen Benennung der bildenden Künste. Ihre Darstellungen haben Bestand ein für allemal: das Gebäude, die Statue, das Gemälde sind für immer fertig, sind unveränderlich morgen so wie heute: die schönen Formen des Tanzes dagegen sind mit dem Tanze selbst vorüber. Die bildenden Künste haben mit der einmaligen Produktion das ihrige getan: die Tanzkunst bedarf immer wiederholter Reproduktion, sie leistet nur vorübergehende Kunstübung, sie hat transitorischen Charakter.

Eben dadurch unterscheiden sich die bildenden Künste auch von derjenigen Kunst, welche sich zu ihren Darstellungen geistiger Mittel bedient, von der Poesie, der Dichtkunst. Der Dichter braucht weder Steine noch Holz, weder Fleisch noch Bein: er bildet seine schöne Anschauung in Gedanken und in vernehmbar, hörbar gewordenen Gedanken, in Worten, und zwar sind, damit das Schöne auch schön dargestellt werde, sowie die Gedanken auch die Worte schön; seine Worte sind, jedes für sich und alle in ihrer Verbindung wohllautend; sie sind, damit sich auch in ihnen das Gesetz der Schönheit darlege, welches Einheit des Mannigfaltigen fordert, in rhythmische Reihen gegliedert: er spricht in Versen. Aber auch das Kunstwerk des Dichters ist an und für sich von vorübergehender Art und bedarf, um zu existieren, immer erneuter Reproduktion; es hat nicht den durch die Materie fixierten und gesicherten Bestand wie die Erzeugnisse der bildenden Kunst. Denselben transitorischen Charakter besitzt unter den sinnlichen Künsten der Tanz; insofern macht dieser den Übergang von den sinnlichen Künsten zur Poesie. Ebenso

steht auch neben der Poesie noch eine andre geistige Kunst, welche von dieser Seite aus den Übergang zu den sinnlichen Künsten bildet, die Musik; deren Erzeugnisse sind gleichfalls transitorischer Natur und verlangen gleich denen der Poesie und der Tanzkunst die Reproduktion, ihre Darstellungsmittel aber sind viel sinnlicher beschaffen als die der Poesie, sie denkt nicht wie die Poesie in Worten, sondern in Tönen, sie gibt der schönen Anschauung die äußere Gestaltung in oft nur unartikulierten Lauten, sie verleiht, wo sie Instrumentalmusik ist, der Materie, dem Holz, dem Metall, der Saite zwar gleichsam eine Sprache, aber doch nur gleichsam. Immerhin sehen Sie, wie die Tonkunst und die Tanzkunst ihrer ganzen Art und Wesenheit nach sich der Kunst der Poesie annähern, und wie diese drei transitorischen Künste, Dichtkunst, Tonkunst, Tanzkunst können zusammen gruppiert werden gegenüber jenen drei fixierenden, Architektur, Skulptur, Malerei. In der Tat sind auch auf beiden Seiten die drei ursprünglich miteinander verbunden. Skulptur und Malerei haben lange im Dienste der Architektur gestanden, ehe sie sich zu selbständiger Geltung ausbildeten; Musik und Tanzkunst sind noch heute verbunden, Poesie und Musik waren es überall, auch in Deutschland viele Jahrhunderte hindurch: auf der griechischen Bühne sehen wir alle drei miteinander verschwistert: der Chor tanzt und singt seine Lieder.

Schon aus dem bisher Besprochenen ersehen Sie, wie weit Dichtkunst und bildende Kunst auseinandergehen, wie sie aus der gleichen Wurzel die eine linkshin, die andre rechtshin gewachsen sind. Dennoch ist nichts geläufiger, als beide durcheinander zu werfen, und nichts so gäng und gäbe, als Eigentümlichkeiten der einen Kunst in Wort und Tat auf die andre zu übertragen und z. B. nicht bloß von malerischen Gedichten zu reden, sondern auch wirklich Gedichte abzufassen, welche prätendieren Gemälde zu sein; so hat ja Matthisson eine ganze Anzahl seiner Gedichte Gemälde betitelt.

Lassen Sie uns darum noch auf einen weiteren Unterschied beider Künste einen schnell vorübergehenden Blick werfen. Die bildenden Künste können nichts Fortschreitendes darstellen: der Bildhauer z. B. kann uns den Apoll nicht vorführen, wie er jetzt den Pfeil ergreift, nun ihn auf den Bogen legt, nun ihn abschießt, nun dem fliegenden nachsieht: er kann immer nur einen dieser Momente herausgreifen. Freilich wird er überall womöglich einen solchen wählen, aus welchem der Beschauer leichtlich vorwärts und rückwärts, auf vorhergegangene und nachfolgende Momente der Tätigkeit schließen kann, welcher also die Phantasie des letzteren am leichtesten dahin bringt, mit der Phantasie des Künstlers in verwandtschaftlich mitwirkenden Verkehr zu treten. Er wird also wie z. B. der Meister des belvederischen Apollo diesen Gott darstellen, wie er soeben geschossen hat und nun in stolze Ruhe zurückgetreten dem Pfeile nachblickt: denn nun belebt sich dem Anschauenden alles, und er sieht in Gedanken auch den Drachen, welchem der Pfeil zufliegt. Oder er wird, wie die Maler das wohl verstehen, etwa aus einer bloßen Falte des Gewandes erraten lassen[1], aus welcher Stellung, welcher Lage oder Bewegung die dargestellte Figur in die momentan fixierte übergegangen sei. Und so kann der bildende Künstler überall einen Fortschritt in der Handlung wohl andeuten, wohl erraten lassen, aber eigentlich darstellen kann er einen solchen nie.

---

1) Raph. Mengs, Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei, S. 69: „Alle Falten haben bei Raphael ihre Ursachen, es sei durch ihr eigen Gewicht, oder durch Ziehung der Glieder. Manchmal sieht man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raphael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man sieht an den Falten, ob ein Bein, oder Arm, vor dieser Regung, vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen, oder geht, oder ob es ausgestreckt gewesen und sich krümmte.“ Vgl. außerdem, was Lessing im Laokoon (XVIII) gegen diese Worte eingewendet, und was Sturz in seinen Schriften (1 [1786] S. 192) zu ihrer Verteidigung vorgebracht hat.

Gerade entgegengesetzt verhält es sich mit dem redenden Künstler, mit dem Dichter. Das Vorwärtsschreiten, das dem bildenden Künstler benommen ist, ist ihm nicht nur gestattet, sondern sogar geboten und unvermeidbar. Sein Material, die Gedanken, die Worte, sind in beständig bewegter Progression. Ein Satz, ein Vers schiebt den andern auf die Seite und stellt ihn in den Schatten der Vergangenheit und halber Vergessenheit; jedes Gedicht, mag es auch gar keinen historischen Stoff behandeln, hat dennoch in sich notwendigerweise einen historischen Verlauf. Dies verwehrt dem Dichter jeden Gegenstand, welcher Fixierung eines Momentes verlangen würde: er kann wohl in einer Kreislinie zu dem Punkte zurückkehren, von welchem er ausgegangen, aber von Anfang bis zu Ende eines Gedichtes auf demselben Punkte verweilen, das kann er unmöglich, und versucht er es, so wird er etwas liefern, was keiner Kunst mehr angehört, was kein Kunstwerk, was nicht schön ist: denn er will fixieren, und doch schreiten seine Gedanken, Worte, Verse vorwärts; er will ein Werk der Dichtkunst liefern, und doch gestaltet er seine Anschauung so, wie sie nur der bildende Künstler in seinen Stein, auf seine Leinwand festbannen kann. Dieser Unterschied zwischen der Poesie und den bildenden Künsten, daß also jene von Moment zu Moment progressiv und sukzessiv, diese auf einen Moment fixiert darstellen, diesen wesentlichen und folgereichen Unterschied zuerst recht hervorgehoben zu haben, ist eins der vielen Verdienste Lessings; es ist das der hauptsächliche Zweck seines Buches „Laokoon oder über die Grenzen der Poesie und Malerei“ (1766) gewesen; Herder hat diesen Gegenstand sodann in seinen „Kritischen Wäldern oder Betrachtungen die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend“ (1769) weiter ausgeführt und teilweise berichtigt, teilweise aber auch verwirrt. Wir werden späterhin noch mehr als einmal davon handeln.

Kehren wir zur Kunst im allgemeinen zurück. Kunst ist nicht, wie ein älterer deutscher Ästhetiker sie erklärt hat,

diejenige mechanische Handgeschicklichkeit, durch welche vermittelst gewisser Werkzeuge ein natürlicher Körper zur Ware gemacht wird: sondern es ist die Kunst die schöne Darstellung des Schönen, oder um es philosophischer, terminologischer zu geben, die schöne Objektivierung des subjektiv angeschauten Schönen. Zwar hat der, welchen wir als Gründer aller Poetik ehren müssen, Aristoteles in seinem Buche *περὶ ποιητικῆς*[1] die Sache ganz anders aufgefaßt: er erkennt das Wesen, den Ursprung und das Ziel aller Kunst lediglich in der *μίμησις*, in der Nachahmung: zwei in der Natur aller Menschen beruhende Ursachen haben nach ihm zur Poesie geführt, der Trieb nachzuahmen und die Freude, die uns eine Nachahmung gewährt. Man hat diese Erklärung in neueren Zeiten meistenteils fallen lassen, und billig: denn wo soll die Kunstlehre bei ihr die Architektur, wo die Musik, wo die Lyrik, wo sogar auch das Epos hinbringen: keine von diesen Gattungen und Arten der Kunst ahmt nach. Freilich gäbe es nur Skulptur und Malerei, und wäre die einzige Art der Poesie das Drama, so würde jene Erklärung einen großen Schein von Richtigkeit haben. Es erweist sich bald, wie Aristoteles zu einer so ungenügenden und einseitigen Definition hat gelangen können. Einmal weicht er die ganze Schrift hindurch nirgend von dem rein empirischen Standpunkt, so daß er sich um das erste und letzte Prinzip der Kunst, um das Schöne, kaum mit einer Silbe kümmert, und es lagen seiner Empirie nur die Werke der griechischen Kunst und Dichtkunst vor; sodann hat er auch unter den bildenden Künsten die Architektur ganz übersehen, er zieht sie nicht ein einziges Mal in Betracht; ebenso nennt er unter den Arten der Poesie die lyrische nur einmal, nennt sie, und weiter nichts. Jene Definition hat er wirklich auch nur vom Drama entnommen, da ihm dies aus allerlei Erwägungsgründen

1) Poet. 1, 2 (p. 1447ª 15). 26, 1 (p. 1460ᵇ 8). Rhet. 1, 11 (p. 1371ª 7). Vgl. auch Plat. Republ. 2 p. 373B. 10 p. 595A.

als die vollendetste und vorzüglichste Art erschien und höher gestellt als das Epos.

Wollen wir aber dieses Übersehen der bedeutendsten Arten der Kunst, mag es nun bei ihm ein zufälliges oder ein geflissentliches sein, wollen wir es nicht auch verschulden, so wird mit jener unsrer Definition am besten geholfen sein, bei welcher die Nachahmung als Grund und Zweck der Kunst, als Anfang und Ende einer Kunstbestrebung, freilich ganz ausgeschlossen bleibt. Und in der Tat ist bei aller wahren Kunst die Nachahmung immer nur ein äußerliches Hilfsmittel, nicht Zweck, nur Durchgangspunkt; selbst die Menschengestalt, die uns der Bildhauer oder der Maler vor Augen bringt, ist nicht der außer ihm liegende Gegenstand seiner künstlerischen Tätigkeit gewesen, es hat seine Tätigkeit, wenn wir von dem gewöhnlichen bloßen Porträtmaler absehen, nicht in bloßer Nachahmung jenes äußerlich Gegebenen bestanden, so wenig als der Musiker, als der Architekt, als der lyrische Dichter irgend nachahmen: sondern ebenso wie für den Dichter die Sprache bloß die Form ist, in welcher und durch welche er seine Anschauung objektiviert, ebenso ist für den Maler und für den Bildhauer die Menschen-, die Tiergestalt auch nur die helfende Form, die er eben deshalb wählt, weshalb sich der Dichter einer Sprache bedient, nämlich um seine Anschauung auch anderen Menschen wahrnehmbar und faßlich zu machen. Natürlich wird er dann um eben dieses Zweckes willen bestrebt sein, seinen steinernen, seinen gemalten Menschen den natürlichen so ähnlich zu machen als möglich; insofern und auf dieser Stufe ist dann freilich auch die Nachahmung seine Aufgabe; aber darum ist sie nicht das Wesen seiner Kunst, sie ist und bleibt immer nur ein nebengeordnetes Hilfsmittel; die Außenwelt liefert ihm nicht die Gegenstände der Anschauung, sie gewährt ihm nur die Formen derselben. Das bezeugt z. B. auch Raphael, wenn er in einem Briefe, der uns aufbewahrt ist, eingesteht, daß ihm immer weniger die Natur, immer weniger die Antike genüge, daß er je mehr und mehr nur aus seiner Idee male.

Kunst also ist überall, wo eine schöne Anschauung schön objektiviert wird; sie ist nicht mehr vorhanden, wo entweder das, was man darstellt, oder die Art, wie man es darstellt, oder wo beides, Gehalt und Form, den Anforderungen des Schönheitsgesetzes nicht entsprechen. Ein Flachmaler, welcher ein Blech, ein Brett durch den farbigen Überstrich nur haltbarer macht, ist kein Künstler; ein Haus, das nur der Bequemlichkeit des Bewohners dient und dienen soll und kann, ist kein Kunstwerk. Hier liegen denn auch die Grenzen zwischen der Poesie und der Prosa. Diese Form ist da an der Stelle, wo es keine schöne Anschauung zu objektivieren gibt. Während die Poesie vor allem der Einbildungskraft dient, dient die Prosa dem Verstande; während bei der Poesie die Anschauungen der Einbildungskraft das erste und ursprüngliche sind und diese dann von dem Gefühl nur genehmigt und von dem Verstande nur geordnet und geregelt werden, stehen bei der Prosa die Urteile und die Erfahrungen des Verstandes obenan, und die Einbildung mag sie nur etwa mehr beleben, das Gefühl sie erwärmen; während mithin Poesie der Ausdruck des Schönen ist, ist Prosa der Ausdruck des Wahren. Das Darstellungsmittel, die Sprache, haben beide miteinander gemein: aber dort, bei der Poesie, wird von der sprachlichen Darstellung vor allem Schönheit, hier, bei der Prosa, vor allem Verständlichkeit verlangt: darum wird auch nur dort die schöne metrische Gestaltung gefordert, hier ist sie verboten, und der erste Zweck bei der Gliederung prosaischer Sätze und Perioden ist möglichst große Deutlichkeit.

Poesie und Prosa, das sind nun die Gegenstände, deren ausführliche Behandlung vor uns liegt: die Gesetze der Poesie erörtert die Poetik, die der Prosa die Rhetorik; insofern aber beider Ausdrucksmittel die Sprache ist, haben sie in dieser Beziehung viele Regeln miteinander gemein: diese sollen in der Stilistik zusammengefaßt werden.

Poetik.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Es wäre töricht, Poetik zu lehren und zu lernen, wenn man dabei einen Unterricht im Dichten, eine Anweisung zur Poesie, nichts größeres oder nichts geringeres als dieses beabsichtigte. Wir haben gesehen, wie zu jeder künstlerischen, also auch zu einer poetischen Konzeption eine Dreiheit von Seelenvermögen in Anspruch genommen wird: diese sind aber keineswegs bei allen Menschen in gleicher Schnellkraft und Ausbildung vorhanden; ja es gibt Menschen, so viele, daß ihrer wohl die Mehrzahl ist, denen es an der produktiven Seite der Einbildungskraft, an der Phantasie in solchem Grade gebricht, daß sie ihnen ganz und gar zu fehlen scheint; bewegliches, leicht erregtes Gefühl besitzt auch nicht jeder, und das konstante Gefühl, das Gemüt, ist ebenso selten, ja vielleicht noch seltener als die Phantasie. Solchen Naturen wäre mit allen Regeln und Anweisungen in nichts geholfen; zwar hat der Verstand, an den man sich wenden würde, auch seinen Anteil an der künstlerischen Operation, aber nur einen Anteil, nur einen untergeordneten, und einen Anteil mehr negativer Art. Ein so organisierter Mensch würde dadurch immer noch kein Dichter werden. „Wenn der Wahnsinn", sagt Plato im Phaedrus S. 245ª, „wenn der Wahnsinn (*μανία*, er gebraucht dies starke Wort; Begeisterung wäre eine schwächliche Übersetzung), der von den Musen kommt, eine zarte und ungefärbte Seele ergreift und sie zu Liedern und zu jeglicher Dichtung begeistert, so verschönt er unzählige Taten der Alten und belehrt die Zukünftigen. Wer aber ohne den Wahnsinn der Musen sich den Pforten der Dichtkunst nähert, wähnend durch bloße Fertigkeit ein Dichter zu werden, der bleibt unvollkommen, und von der Poesie der Wahnsinnigen wird die des Verstän-

digen ausgelöscht.“ Als Anleitung und Unterweisung kann die Poetik daher nur für solche tauglich sein, die schon besitzen, was ein Dichter braucht: da kann es mitunter gut sein, dem Verstande Zaum und Geißel in die Hand zu geben.

Das Beste bleibt es demnach, wenn sich die Poetik aller eigentlichen Unterweisung soviel als möglich enthält, wenn sie mehr betrachtet als lehrt, mehr sich bestrebt, Gesetze zu finden, als Regeln aufzustellen, wenn sie eher anleiten will, den Vorrat an Poesie, der uns überliefert ist, recht zu verstehen und zu genießen, als Kunstgriffe angeben, wie man diesen Vorrat selbst noch vermehren könne. Wenn die Poetik nur Philosophie der Poesie und ihrer Geschichte ist, wenn sie als Naturgeschichte der Poesie ein mehr historisch entwickelndes Verfahren beobachtet, gewinnt dies ganze Fach an konkretem Gehalt und somit an Leben und Reiz; die Lehrsätze bleiben darum nicht aus: nur erscheinen sie dann nicht als eine unerquickliche Reihe von dürren Abstraktionen. Und diese historisch-philosophische, diese naturgeschichtliche Weise ist es, in der ich beabsichtige zu verfahren.

I. Von der Poesie im ganzen und allgemeinen.

1. Das Wesen der Poesie.

Hier ist die schon früher gegebene Definition weiter auszuführen und somit zu begründen, indem wir mehr in das Einzelne gehend von den verschiedenen Arten handeln, wie die genannten drei Seelenkräfte, Einbildung, Gefühl, Verstand, bei der poetischen Anschauung und Schöpfung zusammenwirken, wie sie bald gleichmäßig sich miteinander mischen, bald eine derselben vorwaltet, bald endlich ein unvermittelter Widerspruch und Widerstreit unter ihnen eintritt. Damit wird der spä-

teren Trennung der einzelnen Dichtungsarten wesentlich vorgearbeitet.

Wenn mit Aristoteles das Wesen aller Kunst lediglich in der Nachahmung zu suchen wäre, so müßte man die Poesie als die Nachahmung durch das Wort definieren. Diese Erklärung wäre aber zu weit und zu eng. Zu weit, insofern man allerlei in Worten nachahmen kann, ohne daß ein Gedicht entsteht. So gibt es z. B. in der späteren und mittelalterlichen Latinität Stücke in Prosa und in Versen, worin angegeben und nachgebildet wird, wie die einzelnen Vögel und andere Tiere schreien[1], offenbarste Nachahmung, aber niemanden würde es einfallen, dergleichen deshalb Poesie zu nennen. Zu eng wäre die Definition, weil mancherlei Arten der Poesie, denen auch Aristoteles selbst den Namen der Poesie nicht entzieht, damit ausgeschlossen würden. Nachahmung kann immer nur in Beziehung stehen zu Gegenständen, die in der äußerlich umgebenden Sinnenwelt vorliegen. Aber nur wenige Arten der Poesie geben Anlaß, sie möglicherweise als dergleichen Nachahmung auffassen zu dürfen; bei vielen ist es rein unmöglich. Was ahmt z. B. der Dichter eines Kirchenliedes nach? Aristoteles hat auch selbst sehr wohl das Ungenügende seiner Auffassung eingesehen, und je weiter er in seinem Buche vorwärts schreitet, je mehr und mehr neue teils erweiternde, teils beschränkende Bestimmungen treten auch hinzu; Bestimmungen, die jedoch keineswegs in jener Grundansicht schon mit enthalten und motiviert sind, die vielmehr auf eine ganz andre Definition hinleiten, nämlich die oben aufgestellte, wonach die Poesie als die schöne Darstellung des Schönen durch das Wort zu bezeichnen ist.

Der Anfangspunkt, die Grundlage der dichterischen Tätigkeit wie überhaupt jeder künstlerischen ist die innere Anschauung des Schönen, ist die Konzeption der poetischen Idee.

1) z. B. [Juventinus] Philomela in Wernsdorfs Poetae latini minores 6, 2, 388 [Anth. lat. ed. Riese n° 762. Poetae lat. min. ed. Bährens 5, 363] u. a.

Nun ist aber, wie schon früher dargestellt, bei jeder künstlerischen Anschauung das am tätigsten Wirksame, das Unentbehrlichste, ohne welches gar keine solche Konzeption vor sich gehen kann, die Einbildungskraft; die Einbildungskraft aber wirkt entweder reproduktiv oder produktiv, entweder als Gedächtnis, d. h. als Erneuerung und Auffrischung früher gewonnener Vorstellungen, oder als Phantasie, d. h. neue Vorstellungen schaffend nach Analogie solcher älteren. Aber auch da, wo sie produktiv verfährt, auch als Phantasie erzeugt die Einbildungskraft niemals etwas bis dahin noch nicht Gewesenes, niemals etwas, das bis dahin noch unwirklich gewesen war: sondern in beiden Fällen schließt sie sich an die Wirklichkeit an, sei das nun geistige oder sinnliche Wirklichkeit; es sind die Formen der geistigen oder der sinnlichen Wirklichkeit, vermittelst derer die Einbildungskraft sich des Schönen bemeistert, in denen sie das Vollkommene, das in der Mannigfaltigkeit einig Abgeschlossene, das in der Einheit mannigfaltig Gestaltete anschaut. Hier ist der Punkt, in welchem die Kunst, in welchem auch die Poesie sich mit der Natur berührt, aber auch zugleich von ihr sich trennt, sich ihr entgegenstellt. Die Natur als Natur gibt bloße Form und keineswegs immer schöne: die Kunst, die Poesie dagegen zeigt das Schöne und gewährt nicht die bloße Form, sondern, falls sie sich an die sinnliche Wirklichkeit anschließt, Anschauungen des Schönen in den Formen der sinnlichen Wirklichkeit. Die Poesie ahmt also nicht nach, sie dient nicht der Natur, sondern die Natur, die sinnliche Wirklichkeit dient ihr, ist ihr helfend untergeordnet. Aber die Poesie bedarf der Wirklichkeit; ohne sich an diese anzulehnen, gibt es gar keine Poesie: denn jede poetische Konzeption fußt auf der Einbildungskraft, und die Einbildungskraft entnimmt ihre Vorstellungen aus der Wirklichkeit.

Sodann, um den Prozeß der dichterischen Konzeption weiter zu verfolgen, gehören neben die Einbildung noch das Gefühl und der Verstand, jedes auf seine Art prüfend, billigend

oder verwerfend, das Gefühl prüfend auf Lust oder Unlust, der Verstand auf Wahrheit oder Unwahrheit. Ohne den tätigen Anteil dieser beiden Kräfte ist die Konzeption unfertig: die Anschauung, wie sie von der Einbildungskraft ist gestaltet worden, muß noch diese beiden Instanzen durchlaufen, wenn der Prozeß soll gewonnen werden.

Das Zusammenwirken dieser drei Kräfte kann aber in zwiefacher Art vor sich gehen. Entweder in ganz verhältnismäßiger Mischung, so daß keine mehr, keine minder Anteil an der Konzeption hat, als ihr gebührt und als erforderlich ist. Oder weniger verhältnismäßig, so daß die eine oder die andere vorwaltet, sich hervordrängt, die übrigen in ihrem Teil beeinträchtigt werden und zurücktreten müssen.

Im ersteren Fall, wo alle drei Kräfte in dem rechten Ebenmaß einig und einträchtig zusammenwirken, wird auch eine Anschauung von höherer und reinerer Schönheit gewonnen: die vollkommene Einheit des Wirkenden, der dichterischen Kräfte, wird Einheit und Vollkommenheit des Bewirkten, des Gedichtes, zur notwendigen Folge haben: sodann, da es keiner Kraft vergönnt ist, sich in breiteren und reicheren Leistungen tätig zu zeigen, als ihr neben den anderen zukommt, so wird die Einheit nicht in der Mannigfaltigkeit verschwinden, sondern zugleich Einfachheit sein, das Gedicht wird, wie Horaz sagt, ein simplex et unum sein; und da hier endlich der Dichter das Schöne ganz so anschaut, wie es an und für sich selbst angeschaut sein will, ohne daß er nach seiner Neigung und seinen Fertigkeiten bei einer Seite länger verweilte als bei den andern, so wird er auch der Anschauung nichts von seiner Subjektivität beimischen: er ist zwar das anschauende Subjekt, aber die Anschauung ist ihm reines Objekt ohne subjektiven Beigeschmack, er gewinnt eine objektive Anschauung. Man gelangt also bei ebenmäßigem Zusammenwirken von Einbildung, Gefühl und Verstand 1. zu vollkommener Einheit, 2. zur Einfachheit und 3. zu reiner objektiver Anschauung. Dieses Eben-

maß in der Zusammenwirkung und die darauf zunächst beruhende Einheit ist ein charakteristisches Merkmal der sogenannten klassischen, also namentlich der griechischen Poesie; seltener findet sich diese Einheit in den Dichtungen der modernen Zeit, unter den Deutschen vorzugsweise und fast ausschließlich bei Goethe; ebenso ist auch die Einfachheit, die Simplizität das hauptsächliche Kennzeichen der antiken, der klassischen Kunst: wir gewahren eben diese wiederum bei Goethe, und insofern mag man ihn den deutschen Klassiker κατ' ἐξοχήν nennen; ebenso ist ihm wie den Griechen auch das dritte eigen, was mit der vollkommenen Einheit und Einfachheit eng und wesentlich verbunden ist, die Objektivität der Anschauungen.

Noch ist hier von zwei Nuancierungen des Schönen zu sprechen, welche eintreten je nach der Art, in welcher das Gefühl seine mitwirkende Tätigkeit äußert. Das Gefühl hat nämlich außer der höhern geistigen Seite, auf welcher es der Sittlichkeit dient, und welche allein in Betracht kommt, sobald man es als Organ des Triebes zum Guten, als Gegenbild der göttlichen Güte betrachtet, das Gefühl hat außer jener höheren geistigen Seite auch noch eine niedere, mehr sinnliche, noch ein mehr zur Erde gekehrtes Antlitz. Nicht immer nun, wenn es eine Anschauung der Einbildungskraft auf Lust oder Unlust prüfen soll, wendet es da beide Angesichte und beide gleichmäßig zu, sondern oft allein oder doch vorzugsweise das geistige, oft wieder nur das irdische; oft genügt es ihm, wenn es allein oder vorzugsweise ein sittliches, oft wenn es nur ein mehr sinnliches Wohlgefallen empfindet. Das Schöne, das den sittlichen Augen des Gefühles besonders wohl tut, heißt edel, das den sinnlichen, anmutig; die Schönheit besteht also bald im Adel, bald in der Anmut. Es liegt in der Natur der Sache, daß Adel besonders da am Orte ist, wo sich die Anschauung an die geistige, Anmut da, wo sie sich an die sinnliche Wirklichkeit anlehnt, und so werden wir, um wiederum den deutschen Klassiker als Beispiel anzuführen, die Schönheit

der Goetheschen Hymnen eine edle, die seiner meisten Lieder eine anmutige nennen dürfen. Soviel von der Anschauung, die unter ebenmäßigem Zusammenwirken der drei Kräfte gewonnen wird, von der einheitlichen, einfachen, objektiven, klassischen Schönheit.

Im Gegensatz dazu steht ein solches Zusammenwirken, wo eine der drei Kräfte sich unebenmäßig hervortut und herausstellt, wo die Konzeption vorzugsweise ein Werk der Einbildungskraft oder des Gefühls oder des Verstandes ist und die beiden andern nicht den Anteil daran nehmen, wie das für das Gewinnen einer vollkommen einheitlichen Anschauung erfordert wird. Ein solches Hervortreten und Übergreifen einzelner Kräfte ist ein charakteristisches Merkmal der modernen Kunst; die Anschauungen der modernen Dichter pflegen daher keine so unverkümmerte, so reine und vollkommene Einheit, pflegen auch nicht die Einfachheit zu besitzen wie die der antiken klassischen; und wie das gleichmäßige Zusammenwirken jener drei Kräfte den Klassikern zu rein objektiver Anschauung des Schönen verhilft, so treten bei den modernen Dichtern die Neigungen und Fähigkeiten und Unfähigkeiten des anschauenden Subjektes gerne mit in den Vordergrund, so daß wie Objektivität mit zum Charakter der klassischen Poesie gehört, so Subjektivität zum Charakter der modernen. Je nachdem nun diese oder jene Kraft vorwaltet, ergeben sich verschiedene Nuancierungen und Benennungen. Tritt die produktive Einbildungskraft, die Phantasie, hervor, ohne daß der ordnende Verstand in genügendem Maße zu Rate gezogen wird, so ergibt sich die phantastische Anschauung. Dies Mißverhältnis zeigt sich besonders in den sogenannten romantischen Dichtungen des Mittelalters und ist bezeichnend für diese Zeit; wir finden es in den Heldengedichten des germanischen und romanischen Abendlandes wie in den Märchen der Araber. Wie es aber seit zwei Menschenaltern wiederum Romantiker gibt, so auch eben dies Verhältnis oder Mißverhältnis der Phantasie. In Deutschland

kann als Beispiel Ludwig Tieck gelten, der auch, seinen dichterischen Charakter selbst sehr wohl verstehend, die Hauptsammlung seiner Poesien Phantasus betitelt hat. Tritt dagegen die schaffende Einbildung zurück und mit ihr auch der Verstand, und stellt sich besonders die jetzt noch übrige dritte Kraft heraus, so ergibt sich daraus die sentimentale und die gemütliche Poesie, die sentimentale, wenn das vorwaltende Gefühl doch nur vorübergehend gereizt und nur leicht erregt wird, die gemütliche, wenn das Gefühl zur Beständigkeit des Gemütes erstarkt ist und dieses nun in tiefere und wärmere Bewegung gerät. Um auch hier deutsche Dichter als Beispiele anzuführen, so sind solche sentimentale oder empfindsame Dichter Hölty, Matthisson, Salis; Dichter von warmer und konstanter Gemütlichkeit Hebel und Uhland.

Endlich kann auch, und dies ist von allen Mißverhältnissen das einzige eigentlich bedenkliche und gefährliche, der Verstand den obersten Rang einnehmen; es kann sich die gebührende Rangordnung umkehren, so daß Einbildung und Gefühl, denen der Verstand nur in einer mehr negativen Weise helfen und dienen sollte, zu Dienerinnen des Verstandes werden und ihm nur Formen und Farbe gewähren für seine Erfahrungen und Urteile. So entsteht die Reflexionspoesie. Das hier waltende Verhältnis ist mißlich, bedenklich und gefährlich, insofern diese Rangordnung der drei Seelenkräfte eigentlich für die prosaische Auffassung, nicht für die poetische erforderlich und zulässig ist. Ein so organisierter Dichter bedarf des außerordentlichsten Talentes, bedarf der größten Kunst in der Darstellung, wenn er seine Anschauungen dennoch als poetisch behaupten will; gebricht es ihm hier, so erscheint er nur um so weniger als Dichter, je verständiger er ist. Bei Voß vermag alle Kunst der Rede, weil sie eben auch nicht die rechte Kunst der Rede ist, vermag alle Künstelei den beinahe gänzlichen Mangel an den notwendigsten Eigenschaften eines Dichters und den hoch oben thronenden nackten Verstand samt

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

seiner Gelehrsamkeit und eifrigen Polemik nicht zu verdecken. Anders bei Schiller. In Schillers Poesie hat allerdings niemals ein einträchtiges Zusammenwirken jener drei Kräfte stattgefunden, immer hat eine über Gebühr vorgewaltet: in seinen frühesten Dichtungen die Phantasie, lange und überall der reflektierende Verstand. Aber doch ist seine Poesie eine andre als die Vossische, ein ganzer Himmel liegt dazwischen: waltet bei Schiller auch die Reflexion vor, so gebricht es ihm wahrlich nicht an Einbildung und an Gefühl, während sie bei Voß nur spärlich hervortreten und von Gemüt bei ihm nun gar keine Spur ist; und dann ist auch das Wetterleuchten der Schillerischen Rede eher imstande, den Leser zu blenden und zu entzücken, als der mühsame Flittertand der Vossischen Idyllen und Lieder. Und so ist es, um noch einen dritten, der Voß mannigfach ähnlich ist, als Beispiel anzuführen, auch ein Mißgriff, aber ein charakteristischer Mißgriff, wenn ein vielgepriesener Dichter der neuesten Zeit, der Graf von Platen, in seinem Romantischen Ödipus als den Genius der klassischen Poesie, wie er sich dieselbe denkt, gleichsam als den modern klassischen Apollo den personifizierten Verstand auftreten läßt; insofern besonders charakteristisch, als er mit dieser Person des genannten Dramas nach seiner eitel einbildischen Weise eigentlich nur sich selber meint. Soviel über das Verhältnis der Beiordnung und der Unterordnung zwischen den genannten drei Kräften.

Nun ist von denjenigen Fällen zu handeln, wo nicht bloß die eine Kraft sich über die beiden andren friedsam erhebt, sondern wo die Anschauungen der Einbildung mit dem Gefühl und dem Verstande in einen unvermittelten Widerstreit geraten, wo sogar Gefühl und Verstand von der Einbildung überwältigt und fortgerissen und vorübergehend aufgehoben werden.

Wir sprechen zuerst von dem Zwiespalt der Einbildung mit dem Verstande. Wenn wir in der Wirklichkeit etwas gewahren, dem wir die Wirklichkeit nicht absprechen können,

und das auch die Wirklichkeit recht eigentlich in Anspruch nimmt, das uns aber gleichwohl unverständig erscheint, wenn wir eine Rede hören, die unserm Verstande unpaßlich, wenn wir eine Handlung sehen, die ihm unzweckmäßig vorkommt, während doch Rede und Handlung für verständig und zweckmäßig gelten wollen, wenn somit das Urteil unseres Verstandes in Widerspruch mit dem in der Wirklichkeit Wahrgenommenen gerät, so nennen wir eine solche Rede oder Handlung eine Torheit, und sie macht auf uns den Eindruck des Lächerlichen; geben wir diesem Eindrucke Worte, so entsteht der Spott. Lächerlich ist es z. B., wenn im Don Quixote der Schildknappe Sancho Pansa eine lange Nacht hindurch voller Angst über einem ganz flachen Graben schwebt und sich mühsam in der Schwebe erhält, weil er meint, es sei da ein tiefer Abgrund; oder wenn derselbe ein andres Mal wiederum eine ganze Nacht durch auf einem hölzernen Bock sitzt, der ihm von Räubern anstatt des Esels ist im Schlafe untergeschoben worden, und fortwährend ernstlich acht hat, daß der vermeinte Esel nicht ins Laufen komme. Das alles ist lächerlich: denn wir sehen mit unserm Verstande ein, wie zwecklos die Angst und Sorge gewesen. Und darauf kommt überall das Lächerliche hinaus, ein Begriff, an dem schon vielerlei ist herum erklärt worden. Zuweilen erwächst der Spott zur Ironie; bei der Ironie wird geflissentlich der entschiedenste und schärfste Widerspruch herbeigeführt, so daß man die Anschauungen der Einbildung, oder aber die Urteile des Verstandes in das gerade Gegenteil übersetzen müßte, wenn Uebereinstimmung sollte hergestellt werden; Ironie ist der zur schneidendsten Schärfe ausgebildete Spott, der Spott der Verachtung gegen den menschlichen Verstand und gegen die menschlich irdische Wirklichkeit überhaupt. Wie nun die Einbildungskraft ihre Anschauungen überall in die Formen der Wirklichkeit einkleidet, so ist ihr denn auch das Lächerliche, ist ihr die Torheit als Form unbenommen, und es gibt eine Poesie des Spottes

und der Ironie, eine Poesie, in welcher also die Anschauungen der Einbildung in Widerspruch stehen mit den Urteilen des Verstandes. Solche Poesie, welche das Unverständige, Törichte, Lächerliche, Verkehrte zur Form ihrer Anschauung wählt, solche Poesie des Spottes und der Ironie ist die Satire und ist die Komödie: indessen ist der Widerspruch hier nur ein scheinbarer; denn hinter der verkehrten Anschauung steht jedesmal, nur nicht gestaltet und ausgesprochen, die rechte, die zum Verstande stimmt, und damit ist das rechte Verhältnis zuletzt doch wieder hergestellt.

Die Einbildungskraft kann aber auch den Verstand vorübergehend gänzlich überwältigen und seine Mitwirkung aufheben, kann ihm Anschauungen entgegenhalten, welche er nicht zu fassen vermag, für welche die ganze Summe seiner Erfahrungen und Urteile unzureichend ist. Alsdann steigert sich das Schöne zum Erhabenen. Erhaben ist z. B. eine weite Meeresfläche, erhaben ist der Sternenhimmel; der Verstand faßt sie nicht, ihm vergeht alle Kraft, indem er Grenzen sucht und keine findet: der Einbildung dagegen ist gerade wohl in dieser unbegrenzten endlosen Weite. So läßt denn auch die Poesie zuweilen den messenden Verstand überwältigt werden von der maßlos schaffenden Einbildung. Erhaben in diesem Sinne sind viele der Klopstockischen Oden und Hymnen; außerdem erinnere ich an eine bekannte Stelle in Shakespeares König Lear (IV, 6), wo eine Aussicht von einem Vorgebirge nach der Tiefe des Seeufers hinunter geschildert wird: die Einbildung steigt immer tiefer und tiefer, dem Verstand aber schwindelt, und er verzagt ihr zu folgen.

Beim Lächerlichen ist also ein unvermittelter Konflikt vorhanden zwischen Einbildung und Verstand; beim Erhabenen wird der Verstand von der Einbildungskraft beseitigt: der umgekehrte Fall, wo die Tätigkeit der Einbildung negiert wird vom Verstande, kann in der Poesie gar nicht vorkommen, weil es ohne Einbildung keine poetische Konzeption geben kann:

und solche Anschauungen der Einbildung, die von dem messenden und vergleichenden Verstande gänzlich verworfen werden, sind häßlich: die poetische Konzeption aber wie überhaupt alle künstlerische Konzeption ist eine Konzeption des Schönen.

Nun der Konflikt der Einbildung mit dem Gefühl. Wenn das Gefühl im engern Sinne des Wortes, wenn die Sentimentalität unbefriedigt ist bei den Anschauungen der Einbildung, ohne sie gleichwohl gänzlich verwerfen zu können, so kommt dadurch ein leises Mißbehagen in die Anschauung, das aber gleichwohl etwas Erregendes und Anreizendes hat, gerade wie dort der Konflikt zwischen Einbildung und Verstand. Aus dem Widerspruch zwischen Einbildung und Gefühl erwächst bald die Wehmut, bald die Laune: die Wehmut, wenn das Gefühl den empfundenen Widerspruch mit hingebendem schmerzlichem Ernst auf sich einwirken läßt; die Laune, wenn es sich leichtsinnig und scherzend darüber hinwegzusetzen sucht; Wehmut ist die weinende, Laune die lachende Sentimentalität. Das Gebiet der Wehmut ist die Elegie, man nennt sie darum auch die elegische Stimmung; die Laune ist wie der Spott zu Hause in der Satire und in der Komödie, überhaupt in aller komischen Poesie, überall wo uns die Wirklichkeit von Seite ihrer Verkehrtheiten vorgeführt wird. Also z. B. auch in der komischen Erzählung, im komischen Heldengedicht, in der Travestie. Wie es jedoch überverständige Menschen gibt, für die nichts Lächerliches vorhanden ist, die sich über den Unwert nur ärgern können, so auch andre, die aus zu feinem und delikatem Gefühl unempfänglich sind für die Laune. Noch häufiger aber sind Dichter, welche über den bloßen Konflikt zwischen Einbildung und Gefühl hinausgehen und Anschauungen vorführen, die das Gefühl von vornherein hätte verwerfen und vernichten sollen, Dichter, die das Launige mit dem Unziemlichen, Unsittlichen, ja Lasterhaften verwechseln. Von der Art sind manche komische Erzählungen des Mittelalters, namentlich

die französischen, die sogenannten fabliaux; von der Art auch die meisten neuern Dichter, welche sich an jenen fabliaux gebildet haben: der Franzose Lafontaine bleibt oft nicht bei der bloßen Laune stehen, so auch unter den Deutschen Langbein; auch Wieland trifft dieser Tadel. Es ist beinahe überflüssig, weil es sich von selbst versteht, auch noch an unsern fruchtbarsten Komödiendichter, an Kotzebue zu erinnern. Ihm fehlt es mehr als irgend einem der genannten an dem feinen Takt, der hier erfordert wird, um die Grenze zu finden und zu respektieren.

Wir haben soeben die Wehmut und die Laune in ihrer Absonderung betrachtet: nicht selten gehen sie Hand in Hand; es gibt Dichter und Gedichte, wo im schnellsten Wechsel, ja gleichzeitig der Widerspruch ernst und leichtsinnig, weinend und lachend aufgefaßt wird; in der Tat gibt es auch Anschauungen genug, die am paßlichsten so behandelt werden, z. B. das Lob der Armut und andre Schilderungen des engen beschränkten Lebens, überhaupt vorzüglich idyllische Stoffe. Geschickt durchgeführt gehört diese Auffassungsart zu den ergreifendsten, ungeschickt zu den beleidigendsten und widerwärtigsten. Wohltuend erscheint sie bei Jean Paul in seinen idyllischen Romanen und idyllischen Stellen, z. B. im Siebenkäs, im Schulmeisterlein Wuz, im Fibel, im Quintus Fixlein, in den Flegeljahren u. a.; meistenteils ungehörig und plump, einen gesunden Sinn verletzend in zahlreichen Liedern Heinrich Heines (z. B. LB. 2, 1764/65).

Höher als die Sentimentalität steht die Gemütlichkeit: denn die Sentimentalität ist nur etwas Flüchtiges und Momentanes, die Gemütlichkeit etwas Andauerndes, Beharrliches; die Sentimentalität kann allenfalls bloß von der niedrigen und irdischen Seite, kann vielleicht bloß von seiten des Anmutigen her erregt werden; das Gemüt dagegen blickt mit geistigen Augen, ihm steht das Höhere, das Reinsittliche, steht das Edle zu. Wie also die Gemütlichkeit vor der Sentimentalität den

Bestand und die höhere Richtung voraus hat, so ist auch der Konflikt zwischen Einbildungskraft und Gemüt, den man Humor nennt, höher und edler als die Laune, der Konflikt zwischen Einbildung und Gefühl. So wird der Humor, auch dies ein vielbesprochenes, mannigfach gedehntes Wort, am besten aufzufassen und nur in diesem Sinne zu gebrauchen sein. Im gewöhnlichen Leben wird das Wort nicht selten mit Laune verwechselt. Dies letztere ist auch der Sinn, den es ursprünglich und im allgemeinen bei den Engländern hat, von denen wir es überkommen. Eigentlich ist es ein medizinischer Ausdruck, humores heißen im Latein des Mittelalters die verschiedenen Maß- und Mischungsverhältnisse von Feuchtigkeit und Wärme im menschlichen Körper und die darauf beruhenden Charakterunterschiede des sanguinischen und des melancholischen und des cholerischen und des phlegmatischen Temperamentes. In der englischen Sprache wird es etwas willkürlich beschränkt auf die komische Stimmung der Laune. Aber die Engländer selbst haben daneben wieder das Wort in der noch engeren Weise gefaßt, in welcher wir es hier unterschieden von Laune gebrauchen, und dieser Sinn ist es, in welchem sie z. B. Shakespeare, in welchem sie Swift und Sterne u. a. Humor zuschreiben. Humor also entspringt, wenn das Gemüt in Widerspruch gerät mit den Anschauungen, welche die Einbildung aus der Wirklichkeit entnommen hat. Da nun aber das Gemüt in der aufwärts gerichteten, in der höheren, edleren Seite des Gefühls beruht, so wird es mit der Einbildung nur dann in Konflikt und Kontrast treten, wenn deren Anschauungen nicht die entsprechende Beziehung nach oben, nicht die gleiche edle Erhebung in sich tragen. Dann schwingt sich das Gemüt empor und schaut hinab auf das gebrechliche, beschränkte Wesen da unten, halb voll Zorns, halb voll Mitleidens, lächelnd, aber unter Tränen; tragisch, aber es führt zugleich die Versöhnung mit sich: es schwebt gleichsam wie die Taube über der Sündflut, Trost und Heil von oben verkündigend, während der

gemütlose Spott eher dem ungetreu entweichenden Raben gleicht. Demnach ist dem Humor die Beziehung auf religiöse Dinge durchaus nicht fremd, ja bei den besten Humoristen trägt er durchweg eine bald mehr bald minder hervorstechende religiöse Farbe; so bei Claudius, bei Hippel, bei Hamann, bei Jean Paul, bei Hebel; aus Hebels Gespräch auf der Straße nach Basel „die Vergänglichkeit" kann man beinahe eine ganz erschöpfende und vollkommen umfassende Theorie des Humors entwickeln, hier läßt sich die Entzweiung des Gemütes mit der Wirklichkeit von Stufe zu Stufe fortschreitend verfolgen, bis zu der letzten und höchsten, wo vom Himmel selbst hinunter die seligen Geister auf die arme vergangene Erde schauen und auf ihr das Dörflein suchen, in welchem sie, da sie auch noch Menschen waren, ihr Leben hindurch gvätterlet haben (LB. 2, 1440, 30).

In der launigen, in der elegischen Poesie stellt das Gefühl den Anschauungen der Einbildung einen leichteren, minder beharrlichen, in der humoristischen das Gemüt einen nachhaltigeren, ernsteren Widerspruch und Widerstand entgegen; eine Kraft versucht sich an der andern, ohne zu unterliegen. Aber gerade wie es vorkommt, daß die Einbildung den Anteil des Verstandes vorübergehend negiert, woraus sich dann das Erhabene ergibt, so kann vorübergehend auch das Gefühl von der Einbildung überwältigt und ihm das Recht der Prüfung und Billigung benommen werden; die Einbildung kann Anschauungen hinstellen, die dem Gefühl nur Unlust erwecken: aber es ist für diesmal zum Schweigen gebracht. So ergibt sich das Grausenhafte. Einmischung, bloße Einmischung des Grausenhaften hat sich das Gefühl von jeher in der tragischen Poesie müssen gefallen lassen und sie da zugelassen; verwerflich wird das Grausen eigentlich nur dann, wenn in einem Gedicht von Anfang bis zu Ende das Gefühl beseitigt, wenn das Gedicht vorn bis hinten nur grausenhaft ist. Dergleichen Tragödien und Romane sind in Deutschland sehr beliebt gewesen: ich erinnere namentlich an Müllner und Amad. Hoffmann. Auch einer unsrer

besten erzählenden Dichter, Chamisso, hat sich nur zu oft und nur zu gern in endloses Grausen verloren.

Das umgekehrte Verhältnis der Einbildung zum Gefühl, nämlich gänzliche Verwerfung des von der Einbildung Angeschauten durch das Gefühl, hebt die poetische Konzeption von vornherein auf: wir haben schon öfter bemerkt, daß dieselbe nicht möglich ist, wenn nicht die Einbildung den Grund gelegt. Es ist also von der Poesie ausgeschlossen das Ekelhafte und das Lasterhafte: ekelhaft nennen wir, was die niedere sinnliche, lasterhaft, was die höhere sittliche Seite des Gefühls verwerfen muß. Beispiele des Ekelhaften liefern Voß in dem Gedichte an Göckingk (LB. 2, 1004) und Jean Paul in Dr. Katzenbergers Badereise. Was nun noch das Lasterhafte insbesondere betrifft, so gibt es freilich auch eine satirische Poesie, welche nicht gegen die Torheit, sondern gegen das Laster gerichtet ist, nicht spottet, sondern straft: aber sie straft eben, d. h. sie stellt neben die angeschaute Lasterhaftigkeit ausdrücklich oder stillschweigend das tugendhafte Gegenbild, sie bleibt nicht bei dem Laster stehen, sondern sie läßt zugleich der Einbildung ihr Recht widerfahren. Gleichwohl hat diese scharfe strafende Satire immer etwas Bedenkliches gehabt, und die bloß gegen Torheiten gerichtete spottende hat ihr immer noch den Rang abgelaufen; Horazens Satiren haben einen bleibenden poetischen Wert, Juvenal und Persius sind eher nur in den Händen der Grammatiker und Historiker. Seltener sind Dichter andrer Art, z. B. Dramatiker in den Fall gekommen, nach Anschauungen des Lasterhaften zu greifen. Nur zwei will ich als Beispiel anführen, Shakespeare und Goethe, von Shakespeare Richard III., von Goethe die Mitschuldigen. Zwischen beiden Dramen besteht der größte Unterschied: dort bei Shakespeare ist die Einführung des Lasters hoch poetisch, hier bei Goethe durchaus unpoetisch. Richard III. häuft Schandtat auf Schandtat, dennoch kann man es ertragen, denn man sieht, wie jede neue Tat an sich selbst schon die Strafe der vorangehenden ist, und zuletzt ereilt

den Bösewicht die höchste: sein auf Leichen erbauter Thron stürzt mit ihm zusammen, und unser sittliches Gefühl findet doch am Ende noch die volle Befriedigung. Es ist das also ein Drama ungefähr in der Art jener strafenden Satiren. Anders die Mitschuldigen von Goethe: hier wird zwar nicht gemordet, wie dort im Richard; es wird sonst gesündigt z. B. durch Diebstahl. Aber von Strafe, von Genugtuung der beleidigten Sittlichkeit nicht die leiseste Spur: während im Richard endlich doch noch Gottes Rache den Verbrecher ereilt, löst sich hier alles in gegenseitiger Nachsicht der Mitschuldigen auf, und es ist dem Zuschauer vergönnt, sich eine lange Fernsicht von weiteren stillschweigend geduldeten Diebstählen u. dgl. hinten dran zu malen. Aber man vergesse nicht, daß dies eine Jugendarbeit Goethes ist, die er noch in Leipzig als Student in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts verfaßt hat. Er selbst hat das Fehlerhafte wohl erkannt; in seinem Leben[1] spricht er sich darüber deutlich aus: „Das heitere und burleske Wesen erscheint auf dem düsteren Familiengrunde als von etwas Bänglichem begleitet, so daß es bei der Vorstellung im ganzen ängstiget, wenn es im einzelnen ergetzt. Die hart ausgesprochenen widergesetzlichen Handlungen verletzen das ästhetische und moralische Gefühl, und deswegen konnte das Stück auf dem deutschen Theater keinen Eingang gewinnen, obgleich die Nachahmungen desselben, welche sich fern von jenen Klippen gehalten, mit Beifall aufgenommen worden."

So haben wir nun nach zwei Seiten hin die Konflikte betrachtet, in welche die Einbildungskraft hier mit dem Gefühl, dort mit dem Verstande geraten kann, und die vorübergehenden Negierungen und Beseitigungen des einen oder des andern, die der Erfolg solches Konfliktes sein können. Gewöhnlich ist der Konflikt, ist die Negierung nur eine solche einseitige, wie es bisher dargestellt worden; nicht selten aber geht der Wider-

1) Sämtliche Werke, Ausgabe letzter Hand 25, 113.

spruch, geht die Stillstellung auch zugleich nach beiden Seiten hin, so daß sich mit dem Spott und der Ironie noch die Laune und die Wehmut und der Humor verbinden, also beide, der Verstand wie das Gefühl, gegen die Einbildung anstreiten; oft genug vereinigt sich auch das Erhabene mit dem Grausenhaften, indem die Einbildung hier den Verstand, dort das Gefühl gefangen nimmt; und nicht minder häufig wird das Häßliche zugleich ekelhaft oder lasterhaft sein, weil außer dem Verstande auch das sinnliche und sittliche Gefühl die Anschauungen der Einbildung unleidlich findet.

Ist nun auf diese Weise das Schöne entweder unter friedfertigem Zusammenwirken oder unter einem Konflikt der dabei tätigen Seelenkräfte angeschaut, so bedarf es, um das Werk zu vollenden, nur noch des Schrittes von innen nach außen, von der Anschauung zur Darstellung, zu der letzten Objektivierung in hörbar gestalteten Gedanken, in Worten.

Die Darstellung, die sinnlich wahrnehmbare Gestaltung des innerlich geistig Angeschauten, gehört, wie das schon früher ist ausgeführt worden, zum Wesen jeder Kunst. Nur haben die verschiedenen Künste verschiedene Mittel der Darstellung. Die bildenden Künste, Architektur, Skulptur, Malerei, fixieren ihre Anschauung für das Auge in unbelebten Stoffen; die Tanzkunst führt sie dem Auge vor in beweglicher Gestaltung des lebenden Leibes, die Musik dem Ohr in gleichfalls bewegten Tönen; die Poesie bedient sich des geistigsten Mittels, des unmittelbarsten Abdrucks und Ausdrucks innerer Anschauungen, des eigensten Eigentums der Menschheit, der Sprache. Denn Formen, wie die bildenden Künste, wie die Tanzkunst sie darstellen, Töne, wie sich die Musik ihrer bedient, finden sich auch ohne Zutun des Menschen schon in der niederen Natur vor: nicht aber die Sprache, sie besteht nur durch den Menschen und mit ihm.

Aber wie die Gebärden des Tanzes, wie die Töne der Musik, so ist auch diese hörbare Gestaltung der Gedanken durch-

aus beweglicher Natur. Die Gedanken sind in beständiger Sukzession und Progression, einer fließt aus dem andern, Welle auf Welle drängen sich, Grund und Folgerung, Behauptung und Beweis, Satz und Gegensatz. Ebenso ihr hörbares Bild, die Worte: sowie das eine vernommen ist, erklingt schon das andre, und dessen Eindruck wird wiederum durch ein drittes verwischt. Diese Beschaffenheit des Darstellungsmittels hat aber die wichtigste und folgenreichste Bedeutung nicht nur für die Darstellung, sondern natürlicher- und notwendigerweise schon für die Anschauung, welche darzustellen ist; es ergeben sich daraus, wie für das Verfahren bei der Darstellung, so schon für die Beschaffenheit der poetischen Anschauung selbst wesentliche und unausweichliche Bedingungen. Was in so bewegter Gestalt erscheinen soll, muß in sich selber schon die Beweglichkeit tragen. Den Bildhauer, den Maler nötigt die starre Unbeweglichkeit seines Stoffes auch zu ruhiger fixierter Anschauung: die Anschauungen des Dichters dagegen müssen bewegt, strömend, fortschreitend sein, müssen einen historischen kausalen Verlauf haben wie sein Darstellungsmittel, wie die menschliche Rede. Der Maler, der Bildhauer stellt uns z. B. den gewappneten Helden auf einmal überschaubar hin, mit Einem Blick sehen wir Helm und Harnisch zugleich, und so hat er vorher auch in sich die Form auf einmal gefaßt. Anders der Dichter. Er kann die einzelnen Teile der Rüstung nicht als ruhig koexistierend vorführen: denn seine Gedanken, seine Worte haben selber keine ruhige Koexistenz. Versuchte er es auch, er würde doch nur eine Reihe, ein dürres registerartiges Nebeneinander von Einzelheiten geben, eine Mannigfaltigkeit ohne Totalität, ohne Einheit. Deshalb wird der Dichter schon bei der Anschauung anders verfahren müssen als der bildende Künstler, sie wird in ihm von progressiver Natur sein: ihm gestaltet sich der Held nicht, wie er gewappnet ist, sondern wie er gewappnet wird, oder er sieht die Waffen nicht fertig daliegen, sondern erst bereiten. So Homer: er beschreibt die

Pallas nicht, wie sie den Helm am Haupte, die Ägide vor der Brust getragen usw., sondern er erzählt, er führt es historisch bewegt vor, wie sie die Ägis ergriffen habe und den Helm aufgesetzt.[1] Er entwirft kein Gemälde vom Schild des Achilles, denn er ist eben kein Maler, sondern ein Dichter: er erzählt vielmehr, Schritt für Schritt, in kausaler Sukzession, wie Hephaest den Schild geschmiedet, wie er nun dieses, dann jenes Bildwerk daran hervorgebracht.[2] Und auf ähnliche Weise wird in dergleichen Fällen jeder gute Dichter verfahren, wenn er auch kein Epiker ist: auch die Anschauungen des Lyrikers werden in sich immer beweglich vorwärtsschreiten, nicht mit beschnittenen Flügeln auf Einem Fleck liegen bleiben; er wird nicht in der ersten Strophe fühlen: Ich liebe, und in der zweiten wieder: Ich liebe, und in der dritten noch einmal: Ich liebe, sondern etwa: Ich liebe, Ich liebe Dich, Ich liebe Dich sehr.

So ist also die Art und Weise aller poetischen Anschauung und Darstellung durch das gegebene Mittel der Darstellung bedingt; zugleich ist sie aber auch bedingt durch den Zweck, der mit der Darstellung beabsichtigt wird. Ehe wir jedoch auch hierüber sprechen, ist vorher noch in aller Kürze die Frage zu berühren, was denn der Zweck der poetischen und überhaupt jeder künstlerischen Darstellung sei.

Es ist ein beliebtes Schlagwort, zu sagen, die Kunst habe gar keinen Zweck. Ein überraschendes Wort, das einmal paßlich mag geschienen haben, eben ein witziges Wort, weiter nichts. Die Kunst kann so wenig ganz zwecklos sein, als ihr himmlisches Vorbild, die göttliche Allmacht, bei ihren Schöpfungen jemals zwecklos verfährt. Ein Strauch auf dem Felde mag weder in die Schreinerwerkstatt, noch in den Ofen taugen: aber darum, weil er hierzu nicht nützt, weil er überhaupt uns nicht nützt, ist er noch nicht zwecklos. Er hat vielleicht

1) Il. 5, 733fgg.
2) Il. 18 am Ende.

Zwecke, die wir nur nicht gewahren oder nicht hoch genug anschlagen, z. B. den, daß etwa ein Vogel sein Nest darin baue, sicherlich aber den, daß wir ihn ansehen, daß wir uns an seiner grünen Farbe und seinen Blüten freuen und sein Bildnis in uns aufnehmen. So verhält es sich auch mit der Kunst. Jede Kunst hat bei der sinnlichen Darstellung ihrer Anschauungen einen Zweck, nämlich diesen, und diesen allein, daß eine Seele, welche der des Künstlers ähnlich organisiert ist, die sinnliche Darstellung in sich aufnehme, daß diese sinnliche Darstellung, wie sie aus einer geistigen Anschauung des Künstlers entsprungen ist, dem Hörer, dem Beschauer wiederum zur geistigen Anschauung werde, daß der Hörer, der Beschauer den gleichen Weg reproduzierend zurückwandle, auf welchem der Künstler ihm produzierend entgegengewandelt ist, daß in seiner Phantasie die Phantasiebilder des Künstlers wiederscheinen, sein Gefühl mit dem des Künstlers im Akkord zusammenklinge. Diesen Zweck geistiger Mitteilung durch das sinnlich Wahrnehmbare hat jeder Künstler. Einen Maler, der seine Bilder wieder zerstörte, würden wir mit Recht zum mindesten einen Sonderling nennen, und die Kunstbestrebungen der Ägypter würden uns noch zehnmal unbegreiflicher und wunderlicher erscheinen, wenn wir annehmen dürften, sie hätten die kolossalen Steinbilder und Bauwerke auch schon in die Wüste hinausgestellt, damit sie niemand sehen sollte. Freilich bildet mancher Künstler nur für sich: aber doch für sich, also doch für jemanden, nicht für niemanden, er ist dann selbst der andre, den er zum Reproduzieren auffordert. Haben nun schon die für immer fixierenden Künste solchen Zweck und solche Beziehung, wie viel mehr die transitorischen, wie viel mehr namentlich die Dichtkunst, die Kunst des Wortes. Die Sprache gehört zu der sozialen Natur des Menschen, er bedarf ihrer, um sich mitzuteilen: also wird sie auch dem Dichter nur zur Mitteilung seiner Anschauungen dienen sollen. Und das Werk des Dichters hat bei seiner transitorischen Beschaffenheit nur

Bestand durch die Mitteilung an andre und durch Wiederholung in andrer Leute Munde. Das Gemälde, die Bildsäule ist doch da, wenn sie auch niemand sieht: ein Gedicht existiert nicht und geht mit dem Dichter unter, wenn es nicht ein andrer von ihm empfängt, ein andrer nachspricht, sei meinethalb dieser andre auch nur wieder er selbst. Mithin hat jede Kunst, hat insbesondere die Dichtkunst den Zweck der Mitteilung zum Behufe der Reproduktion; der Dichter macht seine Anschauung zur Darstellung, damit sein Hörer die Darstellung wieder zur Anschauung verwandle.

Dies also der Zweck der poetischen Darstellung. Das Mittel der Darstellung ist aber der bewegte Fluß der menschlichen Rede. Um nun mit diesem Mittel diesen Zweck zu erlangen, ist es die Aufgabe des Dichters, daß er den Fluß der Rede weder zu große, noch zu kleine Wellen schlagen lasse, daß die Kette seiner Gedanken weder aus zu vielen und zu kleinen, nöch aus zu wenigen und zu großen Gliedern bestehe: sonst verliert der Hörer ein Glied nach dem andern aus der Hand, oder er kann keines recht fassen. Es soll vielmehr der Dichter Maß halten, damit der Hörer, ohne kopfüber zu stürzen, ihm nachfahren, damit er von Glied zu Glied die Anschauung verfolgen könne. Es soll also der Dichter, um es unbildlich auszudrücken, weder bloß das Allerwesentlichste, noch auch zuviel minder Wesentliches sagen. Gibt er in der Darstellung bloß die Hauptmomente seiner Anschauung wieder, so wird der Hörer nur zu leicht den kausalen Zusammenhang verlieren, wird der Übergang von einem zum andern nur mit Mühe oder gar nicht finden, wird gleichsam nur eine Reihe von Berggipfeln sehen, während die Täler, die vom einen zum andern führen, ihm durch Wolken verdeckt sind. Gibt er auf der andern Seite zuviel minder Wesentliches, so kann dem Hörer wiederum leicht entgehen, worauf es denn eigentlich und hauptsächlich ankomme, er wird Kausalverbindungen zu sehen meinen, die gar nicht vorhanden sind, er wird einzelnes so

wirken lassen, wie es gar nicht wirken soll, er wird sich in den Tälern verlaufen, bis er zuletzt den Weg auf die Berge gar nicht mehr finden kann. Gibt der Dichter zuwenig, so verlangt er damit zuviel von der reproduzierenden Tätigkeit des Hörers und überstürzt und überspannt sie; gibt er zuviel, so macht er wiederum zuwenig Ansprüche, verlangt von ihm eine zu geringe Tätigkeit, schläfert ihn ein. Es muß also der Dichter vorwärts und voran wandeln, damit der Hörer ihm nachwandle und die gleiche, ebenso bewegte Anschauung empfange; er darf allenfalls auch laufen, aber springen ist gefährlich, ebenso gefährlich schleichen, und gar mit langem Verweilen und Stillestehen ist alles verdorben, denn da steht es auch im Hörer still, und seine Seele legt die Hände in den Schoß. Sie sehen, an dem Gesetze der Darstellung ist nur soviel positiv, daß sie vorwärts schreiten müsse; das Maß aber im Vorwärtsschreiten läßt sich nur negativ bestimmen als ein weder zuviel noch zuwenig, es ist das auch jedesmal bedingt durch die Beschaffenheit der bezweckten Anschauung und ebenso durch den Standpunkt, auf welchem sich Bildung und Sprache zur Zeit des Dichters befinden. Es muß also in jedem Fall der Takt des Dichters entscheiden; und wenn die Darstellung eines Dichters zu beurteilen ist, muß man auf Zeit und Umstände Rücksicht nehmen. Wenn wir diese Rücksicht nicht aus dem Auge verlieren, werden wir z. B. die langsame Weitläufigkeit in den Dichtern der beiden sogenannten schlesischen Schulen des 17. Jahrhunderts ebenso natürlich und wohl zu entschuldigen finden als die abgebrochenen Gedankensprünge in den Volksliedern aller Zeiten: denn jenes Jahrhundert wollte überhaupt alles bis auf das kleinste Titelchen hinaus wohl motiviert und verklausuliert wissen; was aber die Volkspoesie betrifft, der gemeine Mann kümmert sich nicht im Denken, viel weniger in der poetischen Darstellung um logische Mittelglieder, er springt getrost von einem Felsblock auf den andern. Eher dagegen könnte man Äschylus tadeln, daß er bei seiner

Art und Weise darzustellen dem Hörer zuviel, Euripides, daß er ihm zuwenig zutraue und zumute: man kann sie tadeln, denn daß es dort und damals wohl möglich gewesen, das rechte klassische Maß zu halten, sieht man an Sophokles. Eine ähnliche Trias von Dichtern haben wir im Mittelalter an Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg: Wolfram springt, Gottfried schleicht, Hartmann wandelt. Um auch noch von den zwei bedeutendsten Dichtern der neuesten Zeit zu reden, Rückert und Uhland, so trifft Rückert namentlich in seinen frühern Gedichten nicht selten der Tadel, daß die Ausführlichkeit der Darstellung in keinem Verhältnis stehe zu dem Gehalt der Anschauung, daß er zwar vorwärts gehe, aber mit zu vielen und zu kleinen Schritten, so daß an jenen Gedichten schon mancher ermüdet ist und die Geduld verloren hat. Eine Folge freilich von Unbehilflichkeit ist diese seine überausführliche Darstellung nicht, sondern im Gegenteil wird er dazu durch seine bewundernswürdige Gewandtheit verleitet, der nichts zu schwer ist; es macht ihm nichts, ganze Füllhörner auszuschütten, da er weiß, daß es eben unerschöpfliche Füllhörner sind. Sodann Uhland: Uhland war von jeher ein rechter Meister gemessener und angemessener Darstellung, und dies war es, worin er sich, wie kein andrer deutscher Dichter, getrost neben Goethe stellen durfte. Uhland ist, wie wenige, Meister einer Darstellung, die sowohl die treueste Objektivierung des innerlich Angeschauten ist, als sie auch wieder für den Hörer die erfreulichste Nötigung in sich trägt, dasselbe und in der gleichen Weise zu reproduzieren, was der Dichter produziert hat. Denn wie an Uhlands Produktion das Gemüt einen überwiegenden Anteil hat, wie er eben unser gemütlicher Dichter ist, so weiß er auch für die Reproduktion Gefühl und Gemüt besonders in Anspruch zu nehmen: deshalb auch fehlt seinen Gedichten oft der scharf abschneidende Schluß, sie endigen oft sozusagen mit einem Gedankenstrich, nicht mit einem Punkt; er will dem

Gefühl des Hörers Raum geben, noch über den Schluß des Gedichtes hinaus zu sinnen und sich immer tiefer in Lust oder Wehmut zu versenken; er schlägt den letzten Ton eben nur an, damit er im Hörer noch geraume Zeit nachhalle und wiederklinge, und so in diesem und durch diesen selbst das Ganze seinen vollen Abschluß erhalte.

Wir haben nun noch die letzte Bestimmung in der früher aufgestellten Definition der Poesie zu erörtern, die Bestimmung nämlich, daß sie auch eine schöne Darstellung sei, nicht bloß Darstellung des Schönen, sondern auch eine schöne Darstellung desselben.

Schönheit der Darstellung wird erreicht, wenn auch deren Mittel, die Sprache, die Worte dem Gesetz der Schönheit unterworfen sind, wenn auch in ihnen Einheit des Mannigfaltigen waltet. Dies Gesetz wird am deutlichsten ausgeprägt und beherrscht die Rede am sichersten durch rhythmische Gliederung derselben. Die Worte müssen erstens nach einem gewissen Rhythmus geordnet sein, d. h. da Rhythmus überall vorhanden, wo ein Wechsel von Gegensätzen regelmäßig wiederkehrt, so muß auch hier ein solcher sich wiederholender Wechsel und zwar hier von hörbaren Gegensätzen stattfinden, ein Wechsel je nach der Sprache von langen und kurzen, oder von betonten und unbetonten Silben. Damit ist der Anforderung der Mannigfaltigkeit schon Genüge geleistet, zum Teil auch, da der Gegensatz gleichmäßig wiederkehrt, der Einheit. Vollkommene Einheit aber wird erst dadurch erzielt, daß man die rhythmisch geordnete Rede auch gliedert, daß man sie in abgeschlossene überschauliche Reihen zerlegt, die ein bestimmtes Maß von Wiederholungen jener Gegensätze in sich befassen, daß man sie in Verse verteilt und etwa die Verse wieder zu Strophen verbindet. Man gibt der Rede metrische Gestalt. Die metrische Gestalt ist es, die von jeher die Verbindung vermittelt und erhalten hat zwischen der Poesie und der Musik und dem Tanze, diesen dreien ihre Darstellungen nach

und nach vorführenden Künsten. So lange diese Verbindung bestand, hat auch immer die metrische Form der poetischen Darstellung unbezweifelt und unverkümmert gegolten; erst wenn Poesie und Musik sich getrennt haben oder zu trennen beginnen und damit diese äußere Nötigung zur metrischen Form weggefallen ist, ist deren Beachtung minder allgültig geworden, und so haben sich denn Undinge bilden können, wie die prosaische Poesie und die poetische Prosa. Es sind dann z. B. bei Griechen wie bei Deutschen an die Stelle der gesungenen und darum in Versen abgefaßten Heldengedichte die bloß zum Lesen bestimmten prosaischen Romane getreten, und so gibt es auch prosaische Dramen. Sieht man jedoch von solchen einzelnen, freilich sanktionierten Begriffswidrigkeiten ab, so ist der Poesie nach wie vor das Bedürfnis der metrischen Form geblieben, und man findet die rhythmische Ordnung und Gliederung der Rede auch da erforderlich, wo dieselbe nicht mehr zur Verknüpfung mit andern Künsten dienen kann, wie in der gesanglosen Lyrik: denn sie beruht auch nicht gerade bloß auf solchen äußern Zweckbeziehungen, sondern vielmehr auf dem Prinzip, das jede künstlerische Produktion von innen heraus beleben und gestalten soll, dem Prinzip der Schönheit.

Noch ist auf die eigentümliche Stellung aufmerksam zu machen, welche die metrische Form gegenüber der poetischen Anschauung und dem sprachlichen Material der Darstellung einnimmt. Die Anschauung ist eine bewegte, vorwärts schreitende, ebenso die Rede, aber nicht ebenso die metrische Form: diese beharrt in demselben Wechsel derselben Gegensätze, sie verweilt in dem gleichen Rhythmus, es kehrt die gleiche Versart, das gleiche Strophengebäude immer und immer wieder. Dieser Widerstand, welchen somit die metrische Form dem Strom der Rede entgegenstellt, ist nicht ohne Bedeutung: auch so wird auf einem neuen Wege dem Prinzip der Kunst genügt: das fixierte Metrum gegenüber der wandelbaren Rede ist wie-

derum die Einheit über der Mannigfaltigkeit. Welche Gesetze über die Wahl der jedesmaligen metrischen Form sich aus diesem Verhältnis derselben zu der anderweitigen Darstellung ergeben, davon besser späterhin, wo von den einzelnen Gattungen der Poesie die Rede sein wird.

Hier soll endlich nur noch dieses Eine beachtet und betrachtet werden, wie der früher bezeichnete Unterschied antiker und moderner Kunst sich bis auf die metrische Form der Darstellung erstrecke. In der antiken Kunst beherrscht, wie wir gesehen, die Einheit die Mannigfaltigkeit; in der modernen Kunst dagegen wird die Einheit von der Mannigfaltigkeit verdeckt. Die antike Simplizität zeigt sich auch in der antiken Verskunst, während die modernen metrischen Formen der Simplizität ermangeln. Den Griechen genügt der Rhythmus, genügt der Wechsel von Längen und Kürzen; die ganze moderne Poesie verlangt außer dem einfachen Rhythmus der poetischen Rede noch eine bunte Ausschmückung derselben, die Alliteration, die Assonanz, den Reim. Den Reim, welchen die Deutschen und die übrigen Völker von den spätern Römern entlehnten, hatten schon die früheren Römer, wenn schon er vor den erborgten griechischen Formen ihrer Poesie nie recht aufkommen konnte; sie treten auch in diesem Stück wie in so vielen mitten hinein zwischen Griechen und Deutsche, zwischen die alte und die neue Welt. Dieser moderne Schmuck ist von wesentlichen Folgen für die ganze Art und Weise der poetischen Darstellung. Bei den Alten steht jeder Vers für sich, und es kann allenfalls ein Gedicht, z. B. ein Epigramm mit einer Zeile abgetan werden: bei den Neuern verlangt jeder Vers wenigstens noch einen zweiten, der die Alliteration, den Reim, die Assonanz vollende; das kürzeste Gedicht ist wenigstens zweizeilig. Auf Anlaß dieses zweigliedrigen Gleichklanges ist der Parallelismus der Gedanken in der neuern Poesie weit mehr zu Hause als in der antiken, namentlich der griechischen, wenn er ihr auch nicht in solchem Maße eigen ist als der hebräischen.

Diese freilich hat, wie es scheint, gar keine rhythmische Gliederung der poetischen Rede gekannt und keine viel weitergehende Ausschmückung derselben als eben diesen auf Tautologien und Antithesen beruhenden Parallelismus der Gedanken; den Reim hat sie mehr nur als Wortspiel geübt.

Und somit wäre denn die gegebene Definition der Poesie weitläufig genug ausgeführt. Wir können nun übergehen zu den zwei andern Abschnitten dieses Teiles.

2. Alter und Ursprung der Poesie.

Soviel steht fest, daß die Poesie überall älter ist als die Prosa. Wohin wir blicken mögen, in welche Zeit, in welches Land wir auch wollen, ein Volk, das seine Literatur besitzt, hat den Anfang dazu immer mit Poesie gemacht, und die Prosa hat sich immer erst dann zu entwickeln begonnen, wenn die Poesie schon mehr oder minder, teilweis oder gänzlich in Verfall geraten war. Die Kunst der Homeriden mußte erloschen sein, ehe Griechenland in Herodot einen Vater der geschichtlichen Prosa finden konnte; ebenso in Deutschland: die rechte Ausbildung der erzählenden Prosa beginnt eigentlich erst mit dem Roman, der Roman aber erwächst und wuchert auf den Trümmern des Epos. Ja wir finden im Altertum, im deutschen wie im griechischen und anderswo, die poetische Behandlung auf Dinge angewendet, die uns jetzt derselben eben nicht gar fähig erscheinen: so die historischen Gedichte des 12., 13., 14. Jahrhunderts. Beim Unterricht der gallischen Druiden, der sich auch auf Gestirnkunde und andre Teile der Naturwissenschaft erstreckte, wurde, wie es scheint, alles in Versen vorgetragen, damit es die Schüler auswendig lernen könnten, vgl. Cäsars Bell. gall. 6, 14, 3. Von den Gesetzen der Kretenser und andrer griechischen Volksstämme (Aelian Var. histor. 2, 39), auch von denen der Turdetaner (Strabo 3, 1, 6 p. 139) wird gemeldet, sie seien in Versen abgefaßt gewesen. Dasselbe gilt auch von den Verordnungen (ῥῆτραι) Lykurgs, welche später

von Terpander in Musik gesetzt wurden (Otfr. Müller, Dorier 1, 134. 2, 377); und jetzt noch liegen uns von den Angelsachsen und andern deutschen Völkern dergleichen Gesetze vor. Noch aus dem 12. Jahrhundert besitzen wir in hochdeutscher Sprache eine kleine Rechtsschrift, die halb Prosa ist, halb Poesie (mit Reim und Alliteration): LB. 1, 365. Natürlich war die ganze Auffassung des Rechtes damals bei den Alten und bei den Deutschen auch eine andre, die metrische Form war damals ebenso angemessen, als sie es heutzutage wahrscheinlich nicht wäre. Wie poetisch kann noch die Rede bei all den Rechtsverhandlungen sein, die in den ersten Büchern des Livius vorkommen! Die Poesie geht also überall der Prosa voran, und so leben noch jetzt ganze Völker, bei denen es noch gar nicht bis zur Prosa gekommen, bei denen die Poesie noch unverfallen und in frischer Blüte und darum ganz allein dasteht: so sind die Litauer, so die Serben reich an den schönsten Liedern, aber ohne Prosa. Kurz überall ist diejenige Art der Anschauung und Darstellung die ältere und die ursprüngliche, die vorzugsweise aus schaffender Tätigkeit der Einbildung erwächst, die uns den Menschen in seinem Streben zeigt, es dem Schöpfer aller Dinge nachzutun, diejenige Art, bei der er uns mehr aktiv entgegentritt: jünger mehr die passivische Tätigkeit des Verstandes und deren sprachlicher Ausdruck, die Prosa.

Die Poesie ist aber nicht bloß älter als die Prosa, sie ist überhaupt uralt und wahrscheinlich nicht viel jünger als die Sprache, mithin als die Menschheit selbst. Zu einer solchen Annahme sind wir durch vieles berechtigt. Der Kunsttrieb wohnt einmal dem Menschen inne: welche Äußerung desselben ist aber einfacher und nähergelegen und unmittelbarer als die durch die Sprache, deren er ohnedies fortwährend zur Mitteilung bedarf? Sodann ist jede Sprache, je älter sie ist, auch desto sinnlich anschaulicher in all ihren Ausdrücken und desto wohllautender; je mehr sie noch bei jugendlichen Kräften, je weniger sie in Begriffen und Formen abgeschliffen, je weniger

noch die Fülle ihrer Laute getrübt und geschwächt ist, desto mehr ist jede Sprache schon für sich eine schöne Darstellung: da ist es nur ein kleiner Schritt vorwärts, zum Objekt dieser schönen Darstellung auch das Schöne zu machen, aus der Sprache die Poesie zu entwickeln. Endlich kommt noch eine Tatsache in Anschlag, daß nämlich in ihrer Jugendzeit jede Sprache mehr Gesang als eigentlich Sprache ist. Nun wissen wir aber auch, daß Dichten und Singen ursprünglich eins und unzertrennt sind. Da wird die Dichtkunst nur aus jener Zeit herrühren, wo auch Sprechen und Singen eins war, aus der allerältesten Zeit der Sprache, aus dem Jugendalter des Volkes, der Menschheit. Als Gott den Menschen schuf und ihm den Kunsttrieb und die Sprache auf die Welt mitgab, gab er ihm auch den Keim der Poesie mit auf die Welt, der unausbleiblich bald aufgehen mußte.

Daß mithin das Alter der Poesie an das Alter der Welt hinaufreiche, das haben auch die Griechen, die Orientalen und andre wohl erkannt und mannigfach gesucht in mythischer Form auszudrücken. Die Griechen leiten sie unmittelbar von den Göttern her. Hermes war kaum geboren, so übte er schon, er der Erste, Poesie und Musik: er bezog die Schale einer Schildkröte mit Saiten und sang, indem er sie mit dem Plektrum schlug, die Liebe des Zeus und der Maia, seine eigene Geburt, die Nymphen der mütterlichen Grotte nebst dem Hausrat, wie das anmutig dargestellt ist in dem homerischen Hymnus auf Hermes. Ebenso bei den Finnen: die Erfindung der Harfe und mit ihr des Gesanges und der Dichtkunst schreiben sie Wainämöinen, dem lichten Gotte des Guten, zu: vgl. Schröter, Finnische Runen 69 — 73. Eben solche Herleitung von den höchsten Göttern, ja ein Zusammenwirken aller Arten göttlicher und halbgöttlicher Wesen begegnet uns im skandinavischen Norden. Die jüngere Edda enthält eine weitläufige, geschmacklos abenteuerliche Darstellung, die wohl erst durch diese sehr späte Quelle so geschmacklos geworden ist, wie sie uns erschei-

nen muß. Die beiden Göttergeschlechter, die Asen und die Wanen, schließen nach langem Kriege einen Frieden, der dadurch zustande kommt, daß sie von beiden Seiten ihren Speichel in ein Gefäß werfen. Aus diesem Speichelgemisch schaffen die Asen den Kwasir, das weiseste aller Wesen. Dieser zieht durch die Welt und lehrt die Menschen die Weisheit. Auf seiner Fahrt kommt er zu zwei Zwergen; diese erschlagen ihn, mengen sein Blut mit Honig, woraus ein kostbarer Met entsteht, der jedem, welcher davon kostet, die Gabe der Weisheit und der Dichtkunst verschafft. Die Zwerge müssen diesen Met einem Riesen als Sühne für einen Mord herausgeben. Die Asen aber wissen es und wollen sich selbst in den Besitz des heiligen Blutmetes bringen. Da macht sich Odin auf zu dem Riesen. Durch List gelangt er dazu, daß er all den Met austrinkt. Darauf flieht er in Adlersgestalt, der Riese ebenso ihm nach. Als er sich Asgard, dem Wohnsitze der Götter, nähert, fühlt er sich von dem verfolgenden Riesen so hart bedrängt, daß er den Met von sich geben will. Die Asen stellen Gefäße hin, Odin speit den Met hinein, und von da an gehört dieser Met den Asen und den Menschen, welche dichten können: vergl. Grimms Mythol. 855—857. Wie hier die ganze Poesie, so werden anderswo auch einzelne hauptsächliche Formen derselben, werden Versformen, die bestimmte Dichtungsarten bezeichnen und vertreten, auf Götter zurückgeführt oder doch ihr Ursprung in jene entlegenen Zeiten versetzt, da die Götter noch auf Erden wandelten. So soll der Hexameter von den Musen selbst erfunden sein: als Apollo den pythischen Drachen erlegte, da, erzählt ein später Scholiast, riefen ihm die Musen ermutigende Worte, dann ihren Beifall zu: von selbst ordnete und gliederte sich ihr Ruf in rhythmischer Weise, und so sprachen und sangen sie die ersten Hexameter. In ähnlicher Weise hat auch der Trimeter, die Versform der Komödie und des Dramas überhaupt, einen mythischen Ursprung: denn er hat seinen Namen von der Iambe, einer Magd im König-

lichen Palast zu Eleusis, welche die Demeter, da diese in Betrübnis um ihre Tochter umherirrte, durch ihre lustigen Einfälle endlich wenigstens zum Lächeln brachte: vgl. Ruhnken zum homerischen Hymnus auf Demeter V. 195.

Tiefsinniger sind einige morgenländische Sagen, welche gleichfalls das hohe Alter und den göttlichen Ursprung der Poesie behaupten, aber nicht, indem sie dieselbe von einer Gottheit oder mit Zutun der Götter, sondern von dem Menschen, aber unter Umständen erfinden lassen, wo er sich seiner überirdischen göttlichen Natur mußte am tiefsten und innigsten bewußt werden. Nach den Arabern ist der erste Dichter Adam selbst gewesen (vgl. Latifis Nachrichten von türkischen Dichtern, von Th. Chabert S. 6): er sang aber das erste Lied, als ihn der erste Schmerz der Sterblichkeit ergriff, als er Abel erschlagen sah: denn in diesem tiefsten Leide mußte er erkennen, wie über dem armen sterblichen Leben noch ein höheres sei, es mußte in ihm das Bewußtsein der göttlichen Natur von neuem erwachen und mit ihm die Poesie, der Ausfluß der göttlichen Natur. Ferner verdient hier Erwähnung eine Art von Trauergesang, der schon zu den ältesten Formen der griechischen Poesie gehört, den aber die Griechen nicht für sich allein, sondern gemein mit den Ägyptern und den Völkern Vorderasiens und wahrscheinlich von daher empfangen haben; er heißt Linos, und dies ist zugleich der Name eines sagenhaft ältesten Dichters, des Sohnes Apollos und einer Muse, der zuerst solche Trauerlieder gesungen und damit überhaupt den dichterischen Gesang und den dichterischen Rhythmus soll erfunden haben. An vielen Orten wurde Linos gefeiert: vgl. Ambrosch de Lino (Berlin 1829). Auch die Inder stellen den ersten epischen Vers, der gesprochen worden, also überhaupt die älteste Poesie dar als die unwillkürliche Äußerung eines schmerzlichen Mitleidens. Ein heiliger Einsiedler, Walmiki, sieht, wie aus einem Paare von Reihern der eine getötet wird; da bricht er in Klagen und Verwünschungen aus; ohne daß

er es merkt, ordnen seine Worte sich rhythmisch. Erst da sie gesprochen sind, fällt es ihm auf; gleich kommt auch Brahma und befiehlt ihm in dieser Form ein Epos zu verfassen, das erste, älteste aller Gedichte, Ramayana: vgl. Fr. Schlegel, Sprache und Weisheit der Indier S. 263—271. Phil. Wackernagels Auswahl deutscher Gedichte, 5. Aufl. S. 207. Freundlich, aber minder tief ist die persische Sage vom Ursprunge des Reimverses: Behram, der Sassanide, hat eine geliebte Sklavin Dilaram, die aus liebender Übereinstimmung jede Rede ihres Herrn mit gleichgemessenen und gleichschließenden Worten erwidert: hier ist es also die Liebe, welche den Versbau mit Reim hervorbringt: vgl. Rückert, Östliche Rosen 150; LB. 2, 1603.

3. Benennungen der Poesie.

Die Benennungen, welche zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern der Dichtkunst und den Dichtern sind beigelegt worden, beziehen sich, soweit man sie etymologisch ausdeuten kann, fast alle entweder auf den innigen Zusammenhang der Poesie mit der Sprache, oder auf ihre altgewohnte Verbindung mit der Musik, oder auf den Parallelismus der schöpferischen Einbildung des Menschen mit der schaffenden Allmacht Gottes. Insofern können sie alle in dieser oder in jener Weise zur letzten Bestätigung dessen dienen, was bisher im ersten Abschnitt über das Wesen und im zweiten über den Ursprung der Poesie ist bemerkt worden; deshalb ist ihnen auch eine schnell vorübergehende Betrachtung zu widmen.

Bei Homer erscheinen Dichtkunst und Musik auf das engste verbunden: jeder Dichter ist zugleich Sänger. Daher hat er für Dichten und Gedicht und Dichter das gleiche Wort als für Singen und Gesang und Sänger: *ἀείδειν*, *ἀοιδή*, *ἀοιδός*. Späterhin, wo Dichtung und Musik schon auseinandergegangen, werden diese Ausdrücke bloß vom Singen gebraucht; nur *ᾠδή* bezeichnet Gesang und eine besondre Gattung von

Gedichten, nämlich lyrische: denn bei diesen erhielt sich die alte Verbindung länger. Sonst kommt nun für Dichten ein besonderer Ausdruck auf, der es als ein Schaffen darstellt: *ποιέω, ποιητής, ποίημα, ποίησις*, Ausdrücke, die wir zuerst bei Herodot finden. Zu dieser Zeit, wo zuerst neben der Poesie auch Prosa, und zwar die historische, die der bloß verständig reproduzierenden Erinnerung, in Aufnahme kam, mußte man sich durch diesen Gegensatz besonders klar bewußt werden, wie die Poesie eine schaffende Kunst, der Dichter ein Schöpfer auf dem Standpunkte der Menschheit sei.

Diese letzteren griechischen Ausdrücke haben sich die Römer schon frühzeitig angeeignet; die daneben bestehenden lateinischen sind *canere, carmen, vates.* Bei *canere* ist es noch zweifelhaft, ob es da, wo es im Sinne von Dichten gebraucht wird, nicht etwa bloß eine Übersetzung des homerischen *ἀείδειν* sei. *Carmen* ist schwer auszudeuten; jedenfalls kann es nicht von *canere* hergeleitet werden, vielleicht beruht es auf einer alten und neueren Sprachen nicht ungeläufigen Vergleichung der Dichtkunst mit einer mechanischen Handfertigkeit, mit dem Bereiten des Gewandes. Bei den Griechen hieß einer, der die einzelnen alten Heldenlieder zu größeren Ganzen verband und so verbunden vortrug, Gesangnäher *ῥαψῳδός*, von *ῥάπτειν ἀοιδήν*: Hesiod (bei schol. Pind. Nem. 2, 1) fragm. 265, 2 Rz. Die Lateiner gebrauchen in diesem Sinne *texere* weben, z. B. contexere carmen bei Cicero, ähnlich im Mittelalter. So kann auch *carmen* von *carere* kommen, welches die Bereitung der Wolle vor dem Weben des Tuches und wie *carminare* auch das Weben bezeichnet. Mit *carmen* hängt auch der lateinische Name der Göttin der Dichtkunst zusammen, *Camena:* von den Grammatikern wird nämlich mehrfach bezeugt, daß die ältere Form *Casmena* lautete; das wäre dann wieder der gewöhnliche Wechsel von *s* und *r*. *Vâtes* endlich bezeichnet den Römern einen Weissager und einen Dichter, entweder weil die Weissager in Versen sprachen, oder weil man sich den Dichter prophetisch

begeistert dachte. Im Lateinischen ist das Wort ohne Wurzel: zwar hat man es mit dem griechischen φάτης zusammengestellt, allein diese Erklärung ist eine etymologische Unmöglichkeit, indem diese Wurzel auch in *fari, fateor* vorkommt, φ und *f* aber nie in *v* übergehen. Dazu kommt, daß φάτης ein kurzes, *vates* dagegen ein langes *a* hat. Wahrscheinlich ist das Wort gar kein lateinisches, sondern neben so vielen andern von den Galliern entlehnt. Strabo 4, 4, 4 p. 197 nennt neben den Barden und den Druiden als eine Klasse der priesterlichen Gelehrten bei den Galliern die οὐάτεις und bezeichnet dieselben als ἱεροποιοὺς καὶ φυσιολόγους (Priester und Naturgelehrte).[1] Doch bleibt das Wort auch im Keltischen dunkel.

Nun noch die deutschen Ausdrücke. Alt- und echtdeutsch wird für Dichten *singen* oder *sagen*, oder in tautologischer Verbindung *singen und sagen* gebraucht. Jenes zielt auf den musikalischen Vortrag, dieses auf die künstlerische Gestaltung der Sprache; *singen und sagen* vereinigt althochdeutsch und altsächsisch beide Beziehungen. Diese Verbindung ist so fest sprichwörtlich, und so wenig hatte man Kenntnis von einer andern Art des Vortrages, daß die altsächsische Evangelienharmonie (Heliand) sogar von den Evangelisten erzählt, sie hätten gesagt und gesungen[2], und Otfried von eben denselben unmittelbar nebeneinander zuerst *sagen* und dann *singen* gebraucht.[3] Späterhin, wo Poesie und Musik sich trennen, trennen sich auch diese Ausdrücke, und während *sagen* von Gedichten gilt, die nur zum Lesen bestimmt sind, wird *singen*

1) *Παρὰ πᾶσι δ' ὡς ἐπίπαν τρία φῦλα τῶν τιμωμένων διαφερόντως ἐστί, βάρδοι τε καὶ οὐάτεις καὶ δρυίδαι· βάρδοι μὲν ὑμνηταὶ καὶ ποιηταί, οὐάτεις δὲ ἱεροποιοὶ καὶ φυσιολόγοι, δρυίδαι δὲ πρὸς τῇ φυσιολογίᾳ καὶ τὴν ἠθικὴν φιλοσοφίαν ἀσκοῦσι.*

2) Hel. V. 32f.: That scoldun sea fiori thuo fingron scriban, settian endi singan endi seggean forth usw.

3) Otfr. 1, 1; LB. 1[4], 84, 25. 29: Thaz Kristes uuort uns sagetun ... Uuanta sie iz gisungun.

von solchen gebraucht, die musikalische Begleitung haben. Demgemäß wird ein gesungenes Gedicht *sanc* oder *liet* (d. h. Strophe), ein bloß gelesenes *buoch* genannt. Der älteste nationale Ausdruck für Dichter ist nicht *Barde:* denn Barden hat es nach dem einstimmigen Zeugnis der Alten, der Griechen sowie der Römer, nur bei den Galliern gegeben. Und wenn Tacitus in der Germania cp. 3 den germanischen Schlachtgesang *barditus*[1] nennt, so ist damit nicht sowohl das Lied selbst, als vielmehr die Art des Vortrages, der relatus gemeint: barditus ist ein Schildgesang, von *barði* Schild, so genannt, weil die alten Deutschen den Schild vor den Mund hielten, damit der Ton rauher anschwelle. Der älteste Name des Dichters ist *scof*[2], von der Wurzel *schaffen*, wie ποιητής von ποιέω. Im Altnordischen heißt er *skâld*, von *schelten*, mit Bezug auf die satirische Richtung der Poesie. Die jetzt üblichen Worte *dichten, Dichter, Gedicht,* altdeutsch *tihten* (daher noch jetzt *tichten und trachten*), *tihtære, getihte* kommen vom lateinischen *dictare,* dem Frequentativum und Intensivum von *dicere; dictare* aber bedeutet im mittelalterlichen Latein s. v. a. schreiben, schriftlich abfassen, und wird nur von geschriebenen Erzeugnissen gebraucht.

II. Von der Poesie im besondern.

1. Die epische Poesie.

Es ist eine weitverbreitete Behauptung, daß man als die älteste Gattung der Poesie die Lyrik zu erkennen habe: denn dem Menschen liege nichts näher als sein Ich, und nichts

1) Lit. Gesch. S. 9.
2) Lit. Gesch. S. 11. 41.

könne ihn eher und leichter zu poetischer Produktion reizen als seine Empfindungen: mithin sei die lyrische Poesie als die Poesie des Ichs und des Gefühls auch die älteste.

Diese Behauptung hat viel verleitenden Schein: dennoch ist sie ein lediglich aus der Luft gegriffenes Theorem, und von aller Kenntnis der Literaturgeschichte, von aller Einsicht in das eigentliche Wesen der Poesie verlassen. Sowie man sich nach historischer Begründung umtut, und sowie man nur einigermaßen bedenkt, was denn Poesie überhaupt solle und wolle, so ergibt sich vielmehr und bleibt nur die Lehre bestehen, daß die epische Poesie die älteste, und daß alle Poesie zuerst nur episch gewesen sei.

Befestigen wir diesen Satz zuerst auf dem geschichtlichen Wege.

Wie das Älteste, was wir von deutscher Literatur kennen, poetische Werke sind (denn prosaische Übersetzung ausländischer Prosa darf hier nicht in Anschlag kommen), so ist auch das Älteste, was wir von deutscher Poesie kennen und wissen, epische Poesie. Episch sind all die ersten Denkmäler derselben, die sich erhalten haben: so aus dem achten Jahrhundert das Lied von Hildebrand und Hadebrand (LB. 1, 233); so aus dem neunten das vom Jüngsten Tage (LB. 1, 253): denn auch dieses erzählt, zwar nicht Vergangenes, sondern Zukünftiges, nicht in historischer, sondern in prophetischer Weise. Indes damit wäre noch nicht viel bewiesen: denn die deutsche Nation ist älter als aus dem achten und dem neunten Jahrhundert. Aber es reichen Zeugnisse von da an aufwärts bis in die frühesten Zeiten zurück, bis in denjenigen Zustand, den wir für die europäische Existenz der Deutschen als ihren Urzustand betrachten dürfen und müssen: Zeugnisse über epische und nur über epische Lieder bei den Langobarden, bei den Goten, bei den Germanen, wie Tacitus sie schildert.[1]

1) Paulus Diaconus 1, 27. Iornandes 4. 5. Tac. Germ. 2. 3 u. Annal. 2, 28.

Nicht anders bei andern Völkern. Die Literatur der Hebräer hat einen epischen Beginn; als Walmiki den ersten indischen Vers erfunden hatte, ließ ihn der Gott die neue Kunst an einem Epos Ramayana üben; Heldenlieder waren es, welche die Barden der Gallier zum Saitenspiele sangen[1]; die ersten Spuren der römischen Poesie sind wiederum Heldenlieder[2]; und schon vor Homer, in den Zeiten der griechischen Literaturgeschichte, die wir nur aus halb fabelhaften Nachrichten kennen, hatte dies Volk seine epischen Gesänge, und nur solche. Homer wenigstens fand keine andern vor: die ἀοιδοί, die bei ihm auftreten, Phemios auf Ithaka, Demodokos bei den Phäaken, singen nur epische Stoffe. Daher erklärt sich denn auch die griechische Benennung erzählender Gedichte, ἔπος, oder besser pluralisch ἔπη oder ἐποποιΐα, Wort, Rede, Wortschöpfung: denn es gab ursprünglich nur diese künstlerische Gestaltung des Wortes. Die andern und jüngeren Gattungen der Poesie tragen spezieller bezeichnende Namen.

Daß die Dichtkunst in ihren Anfängen episch gewesen sei, darauf zielt auch die griechische Mythologie überall, wo sie die Kunst und jene ihre Anfänge berührt. Der homerische Hymnus, der Hermes als den ersten Sänger und Dichter darstellt, stellt ihn zugleich als Epiker dar: er sang die Liebe des Zeus und der Maia, seiner Eltern, und seine eigne Geburt, sang die Entstehung der Erde und der Götter, den Rang und die Würde derselben, vor allen aber die Mnemosyne, welche ihm die Gabe des Singens verliehen.

Die Mnemosyne: dies führt uns auf ein andres, noch triftigeres Zeugnis. Von ihr also rührt noch über den Hermes hinaus die Kunst des Gesanges her: das heißt, sie rührt her vom Gedächtnis, von der Erinnerung: solchen Ursprung kann man aber der Poesie nur beilegen, insofern sie lediglich als

1) Amm. Marc. 15, 9, 8.
2) Niebuhr, Röm. Gesch. 1[4], 268. 4, 28 (1844). Vorträge 1, 12. 86 fgg.

epische verstanden wird. Diese Auffassung liegt aber dem ganzen Mythus von den Musen zum Grunde. Der Name selber scheint, etymologisch betrachtet, nichts andres zu bedeuten als die Gedenkenden; und was die Musen bewalten, sind ursprünglich nicht die schönen Künste überhaupt, oder gar auch die Wissenschaften: so hat sie erst eine spätere Zeit betrachtet; sondern einzig die Poesie und was dazu gehört, Musik und Tanz. So erscheinen sie bei Homer und Hesiod.[1] Sie singen aber sowohl selbst den Ursprung und die Taten der Götter, als auch die Kunst des *ἀοιδός* eine von ihnen verliehene Gabe ist.[2] Epischen Gesang also hegen und pflegen sie. Ihre Zahl steht bei Homer noch nicht gleichmäßig fest: er redet von ihnen ebenso oft im Singular als im Plural, und nur an einer Stelle von neunen.[3] Erst Hesiod gibt zu der Neunzahl auch die bekannten Namen; als die vorzüglichste von allen nennt er Kalliope,[4] also die Muse des Epos; als Vater den Zeus, als Mutter Mnemosyne, eben jene Mnemosyne, die dort den Hermes mit der Sangeskunst begabt:[5] beidemal das gleiche, für unsere Betrachtung bedeutsame Verhältnis der Erinnerung zur Poesie, nur verschiedentlich dargestellt. Zwischen der Einzahl bei Homer und der Neunzahl des Hesiod liegt die Dreizahl, nach Pausanias 9, 29, 2 älter als die Neunzahl; die Namen dieser dreier sind Melete Mneme Aoide, Sorgfalt Erinnerung Gesang: Melete und Aoide beziehn sich auf

1) Theogon. 1 fgg.

2) Demodokos Od. 8, 44 f.: *τῷ γάρ ῥα θεὸς πέρι δῶκεν ἀοιδήν, τέρπειν, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνῃσιν ἀείδειν.*

3) Odyss. 24, 60 f. *Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι, ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῇ, θρῆνεον.*

4) Theogon. 76 fg. *Καλλιόπη θ'· ἡ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἁπασέων.*

5) Ebenso Apollodor. 1, 3, 1: *Ζεὺς-γεννᾷ-ἐκ δὲ Μνημοσύνης Μούσας, πρώτην μὲν Καλλιόπην, εἶτα Κλειὼ Μελπομένην Εὐτέρπην Ἐρατὼ Τερψιχόρην Οὐρανίαν Θάλειαν Πολυμνίαν.*

die äußere Form, auf Darstellung und Vortrag; auf den Gehalt der dichterischen Produktion nur Mneme: also wiederum die Erinnerung. Es gibt noch andere Zahlen und andere Namen, fünfe nach den fünf Sinnen, sieben nach den sieben Saiten und den sieben Planeten u. s. f.: willkürliche Erfindungen späterer Philosophen und Mythographen, die uns hier nichts angehn. Hier kam es nur darauf an, nachzuweisen, wie sich auch im Volksglauben der Griechen das historische Bewußtsein von der Erstgeburt des Epos und von dem epischen Grunde aller Poesie ausspreche: für dergleichen Dinge ist aber die mythische Tradition ebenso gut ein geschichtliches Zeugnis und ebenso vollgültig als irgend ein anderes.

Es könnte an diesen aus Geschichte und Mythologie entnommenen Gründen genügen: aber es sind auch noch innere vorhanden, und wir dürfen dieselben um so weniger übergehn, als sie uns schon im voraus einige Blicke in das Wesen der epischen Poesie eröffnen, und uns den Grund und Boden zeigen, aus welchem sie erwachsen ist und als die erste aller Gattungen hat erwachsen müssen.

Als die wesentlichste und wirksamste unter den drei Seelenkräften, die bei Konzeption einer poetischen Anschauung tätig sind, haben wir die Einbildungskraft kennen gelernt; wir haben gesehen, wie sie zumal das Organ des menschlichen Kunsttriebes sei, sie die eigentlich schaffende, der Gefühl und Verstand nur prüfend und helfend beigeordnet sind. Wir haben sodann auch bemerkt, daß die Einbildungskraft das Schöne anschaue in den Formen der Wirklichkeit, bald nur wieder erzeugend, bald selber zeugend, bald als Gedächtnis, bald als Phantasie. Ist nun dies ihre Stellung und ihr Wirken, so mußte der Mensch, als es ihn zuerst zum Dichten trieb, notwendigerweise auch zuerst auf die epische Poesie geführt werden: denn hier vor allen und hier am leichtesten und unmittelbarsten wird das Schöne angeschaut in den Formen der Wirklichkeit; hier haben Gedächtnis und Phantasie vollen,

weiten, freien Spielraum, ihre Kraft zu entfalten; hier gilt es wie sonst nirgend die Erinnerung des Geschehenen zu erneuern und zu fingieren, daß etwas geschehen sei. In den übrigen Gattungen steht die Einbildung weit weniger voran, und namentlich das Gedächtnis feiert da oft gänzlich. Grundes genug, dieselben nur als sekundäre, als minder unmittelbare, minder natürliche Gestaltungen der Poesie zu betrachten, als solche, die erst bei vorgerückter künstlerischer Bildung, nach längerer Übung möglich wurden.

Sodann ist auch erörtert worden, wie die bewegliche Natur der Gedanken und der Sprache eine entsprechende Bewegtheit sowohl der Anschauung als der Darstellung verlange, wie die Darstellung selbst und die dargestellte Anschauung, beide jenes Mittels wegen, das ihnen dient, historisch vorwärts schreiten und sich in einem kausalen Zusammenhange fortschreitend entwickeln müssen. Verhält sich dies aber so, so konnten wiederum die ersten Dichter nur Epiker sein: denn es bedarf nicht viel Zutuns von seiten des Dichters, um einen in der Wirklichkeit historisch verlaufenen Stoff auch in seinem historischen Verlaufe aufzufassen, und eine bewegte Reihe von Begebenheiten der Wirklichkeit auch als eine bewegte Reihe in Gedanken und Worten vorzuführen: schon von selbst wird sich ihm alles in der rechten Entwickelung gestalten, wenn er es nur mit einigermaßen gesundem Auge ansieht. Dem Lyriker, dem Dramatiker fällt das weit weniger von freien Stücken zu; hier haben wir nicht mehr die Stufe, welche der Poesie gleich bei ihrem ersten Schritte vor den Füßen lag: sie mußte sich schon im Epos daran gewöhnt haben, die Bewegtheit, die äußerlich dargeboten ist, aufzufassen, ehe sie in der Lyrik derjenigen genügen konnte, die mehr durch innere Gründe gefordert wird.

Ferner wissen wir, und können es noch immer wahrnehmen, daß in Völkern, die ihr Jugendalter und den natürlicheren Zustand noch nicht überschritten haben, der einzelne sich

kaum als selbständiges Individuum fühlt, sondern ruhig, ohne Absicht, ohne rechtes Wissen und Wollen als Glied des größeren Ganzen wirksam ist, und nur durch dasselbe und in und mit ihm lebt. Erst nach und nach, wie die Sittigung anwächst, die zu einem künstlicheren Staatswesen in Wechselbeziehung steht, erwacht auch das ausschließende Selbstbewußtsein der einzelnen, und beginnen sie ihre Persönlichkeit geltend zu machen. In Zeiten wie diesen kann sich kein Epos zuerst entwickeln: denn das Fpos verlangt, wie das weiterhin ausführlicher soll dargestellt werden, daß die Individualität des Dichters aufgehe in die Gesamtheit des Volkes. Auf der andern Seite kann jener frühere Zustand ebensowenig die Grundlage abgeben für die Lyrik: die Lyrik hat es mit den Innerlichkeiten des Individuums zu tun: in jenen Zeiten weiß sich aber noch keiner recht als solches. Auch pflegt der einfache Mensch unempfindlich zu sein gegen feinere Eindrücke auf sein Gefühl, und bei stärkeren so leidenschaftlich, daß er eher schreit als singt. Vielmehr, was sich mit jenem früheren natürlicheren Volksleben einzig verträgt, die unmittelbare und notwendige Frucht desselben, ist die epische; was nur bei einem künstlicheren Staatsleben noch möglich ist und sich als dessen Ausdruck ergibt, die lyrische Poesie.

Endlich kommt hier noch ein vierter Punkt in Anschlag. Seiner selbst ist sich also in jenem Urzustande der einzelne wenig bewußt: wessen er sich aber und mit ihm alle Stammverwandten sich bewußt sind, und nicht bloß im Verstande, sondern von ganzer Seele bewußt sind, das ist die Abhängigkeit von Gott: in allen wohnt das Gefühl und die Erfahrung, daß das ganze Volk, daß alle Menschheit, alle Welt aus Gott komme und nur durch ihn Bestand habe; was auch geschieht, sie erkennen, daß es durch Gott geschehe. Dieses Bewußtsein zugleich des göttlichen Ursprunges und der Abhängigkeit von Gott spricht sich überall selbst in den Mythen des Heidentums aus, indem es z. B. Götter sind, welche die einzelnen

Völker zu ihren Stammvätern und zu Ahnherrn ihrer Könige machen. Je weiter aber die Geschichte vorwärts rückt, desto mehr entfremdet sich auch die Menschheit ihrem höheren Ursprunge, desto mehr wendet sie das Auge von Gott zurück auf sich selbst; desto mehr verdunkelt sich in den einzelnen das unbefangene Gefühl des unmittelbaren Zusammenhanges mit ihm, desto mehr glaubt jeder für sich zu stehn und das Heil in sich selber zu finden. Auch in dieser Beziehung ist dort nur das Epos, und ist hier nur die Lyrik begründet: dort diejenige Gattung der Poesie, die Gott in der Geschichte anschaut; hier diejenige, die ihn außerhalb der Geschichte, die ihn im Ich zu erkennen sucht, die sich oft genug sogar mit einem gottverlassenen Ich begnügen mag.

Dieser letzte Erwägungsgrund des historischen Verhältnisses zwischen Epos und Lyrik bildet für uns den besten Übergang zur Erörterung des eigentlichen Wesens jener Gattung, ihrer Anschauungen und ihrer Darstellungsart.

Alle Poesie schaut das Schöne unter Formen der Wirklichkeit an: auch die epische Poesie. Sie ist aber auf das höchste Schöne gerichtet, auf die Einheit, die über und in aller Welt ruht, auf den göttlichen Geist. Wie sie jedoch eine menschliche Kunst ist, so wird sich ihre Anschauung niemals der ganzen Gottheit bemächtigen, sondern aus der Fülle der Göttlichkeit immer nur ein einzelnes, eine vereinzelte Idee von religiösem oder sittlichem Gehalt herausgreifen und sich aneignen können. Diese Idee nun wird angeschaut unter Formen derjenigen Wirklichkeit, die der Einbildung am nächsten vorliegt, und in der sich auch die Gottheit am deutlichsten offenbart, unter Formen der Geschichte. Epische Anschauung ist demnach Anschauung einer göttlichen, einer religiösen oder sittlichen Idee in Form einer durch Kausalität verbundenen Reihenfolge von äußeren Tatsachen.

Dies die allgemeine Definition, welche für die epischen Gedichte aller Zeiten, aller Völker, aller Arten paßt, und es

sind damit sowohl die Anforderungen ausgesprochen, die man an die allerneueste Ballade machen darf, als auch die ältesten Heldenlieder der Griechen u. s. f. damit charakterisiert sind. Aber innerhalb dieser so weit ausgedehnten Grenzen ist nun noch von den Besonderheiten dieser Heldenlieder und jener Balladen zu sprechen und zu erörtern, wodurch sich die epische Poesie der Jahrhunderte, wo es nichts anderes als Poesie und keine andere Poesie gab als epische, unterscheide und unterscheiden müsse von der epischen Poesie späterer Zeiten, wo neben derselben schon eine ausgebildete Lyrik und Dramatik und schon eine prosaische Geschichtsschreibung hergeht.

Wir folgen dem Faden der historischen Entwickelung und schildern zuerst das Epos, wie es anfänglich gewesen, das ältere und ursprünglichere, das zugleich den Ursprung aller Poesie in sich trägt.

Indem die Einbildungskraft das Schöne, die göttliche Idee, unter Formen der geschichtlichen Wirklichkeit anschaut, kann dabei das Gedächtnis, es kann auch die Phantasie eine vorwaltende Tätigkeit ausüben. Waltet das Gedächtnis vor, so wird zur Form der Anschauung die Sage gewonnen; überwiegt die Phantasie, oder wirkt sie gar ausschließlich, so ergeben sich der Mythus, das Märchen und die Tiersage. Diese vier verschiedenen Gestaltungen der epischen Anschauung haben wir vorerst jede für sich näher zu betrachten.

Sage heißt eigentlich und ursprünglich s. v. a. Erzählung überhaupt, die altnordische Sprache versteht darunter auch eine streng historische Geschichtserzählung. Hier jedoch nehmen wir das Wort in dem Sinne, welchen die neuere Zeit ihm gegeben hat. Bei der Sage in diesem Sinne ist vor allen übrigen Seelenkräften das Gedächtnis tätig; aber auch die Phantasie tritt wirkend hinzu, und nicht minder leisten Gemüt und Verstand angemessene Hilfe. Die geschichtliche Wirklichkeit, aus der sie schöpft, ist jedesmal die Geschichte desjenigen Volkes, bei welchem sie sich bildet; sie geht auf seine Taten

und Erlebnisse, seine Helden und Weisen. Aus der Masse aber dieses historischen Stoffes erscheint in der Sage immer nur soviel herausgehoben und beibehalten, als erforderlich oder hinlänglich ist, um die angeschaute göttliche Idee in sich aufzunehmen: was aber von geringerer Bedeutung ist, was die Anschauung stören und verdunkeln kann, läßt sie getrost fallen; ja es wird nicht bloß verschwiegen, es werden sogar historische Tatsachen umgestaltet; noch mehr, es werden von der Phantasie unhistorische Züge unter die historischen gemischt: alles das nur, um die Idee noch besser zu ergreifen, noch angemessener einzukleiden. So liebt die Sage namentlich das Wunderbare, das Wunderbare als das unleugbarste Merkmal der waltenden Hand Gottes. Sage ist also auch Geschichte, aber erhoben zur Höhe der Idee, Geschichte, berichtigt vom religiös-sittlichen Standpunkte aus, Geschichte von einer mehr als bloß gemeinen Wahrheit. Sie ist gleichsam die vox populi vox dei über die Geschichte, oder, wie Görres treffend sagt, „der feurige Wein, in den die Geschichte, durchwärmt vom Lebensgeiste des Volkes, aufgegoren“ (Heldenbuch von Iran 2, 356). Aber wohl zu beachten, Bewußtsein und Absicht haben an all dem nicht den geringsten Anteil: nicht wissentlich und geflissentlich wird dies verschwiegen und jenes hinzugedichtet; und Wunder werden erzählt, nicht damit man Gott darin erkenne, sondern weil man ihn darin erkennt. Jede Sage ist eigentlich als Geschichte, als historisch wahr gemeint: aber da man die gegebenen Tatsachen von dem Kern und Mittelpunkt der göttlichen Idee heraus betrachtet, so kann es bei der menschlichen Gebrechlichkeit und Fehlbarkeit nicht ausbleiben, daß man sich in den Außendingen vielfach irrt, daß man verwechselt und verstellt, daß man auch sieht, was gar nicht vorhanden ist. Diese sagenhafte Art ist es, in der alle Völker ihre Geschichte auffassen, so lange sie noch ein natürlicheres, durch Zivilisation und Gelehrsamkeit ungetrübtes oder minder getrübtes Leben führen: darum beginnt alle Geschichte zuerst mit Sage,

nicht bloß die griechische und die römische; darum treffen auch die Sagen der verschiedensten Völker, wennschon sie jede an ihrem Orte daheim und überall eben Nationalsagen sind, dennoch so oft in ihrem eigensten Wesen wie auch in der Art der Gestaltung überein, und der Schuß des Tellen findet sich schon Jahrhunderte früher als nordische Sage vor: denn alle sprechen die überall einigen göttlichen Ideen aus, die in der Geschichte wahrgenommen werden, und überall ist es die menschliche Phantasie, die dem Gedächtnis bei der Gestaltung der Anschauung wesentliche Dienste leistet.

Wie demnach die Sage älter ist als die Geschichte, so spiegelt sich auch im Epos, das älter ist als die Geschichtsschreibung und älter als alle andre Poesie, die Geschichte immer nur als Sage wieder. Immer und ohne Ausnahme. Sogar wo die alte Ependichtung auf gleichzeitige, frisch erlebte Ereignisse gerichtet ist, kann sie es nicht unterlassen ihnen eine sagenhafte Färbung zu geben: eine Auffassung von gemeiner Wahrheit und Treue wäre dem dichtenden Geiste drückend erschienen: sie hätte ihn mit unbequemen Einzelheiten belästigt, denen es schwer war eine poetische Bedeutung abzugewinnen; die eigentlich schöpferische Tätigkeit hätte sie ganz darnieder gehalten, indem bei ihr die Phantasie gänzlich ausgeschlossen und lediglich das Gedächtnis wäre angesprochen worden. Ein recht schlagendes Beispiel von solcher sagenhafter Behandlung eben erlebter geschichtlicher Wirklichkeit gibt der Ludwigsleich[1] vom J. 881. Er ist gleich nach dem Ereignisse, das er erzählt, der Normannenschlacht bei Saucourt, abgefaßt worden: denn er spricht von Ludwig III. noch als einem lebenden; Ludwig starb aber schon im J. 882. Dennoch ist er in einem Zuge bereits ganz sagenartig: es kommt darin ein Wunder vor, ein Zwiegespräch Gottes mit dem Könige. Aber durch eben diesen Zug stellt sich auch die göttliche Idee, welche hier in

1) LB. 1, 281; Lit. Gesch. S. 67.

einem Verlaufe von Tatsachen angeschaut wird, um vieles deutlicher heraus, indem Gott unmittelbar eingreifend erscheint, erkennt man auch besser den Gott, der die Seinigen züchtigt, um ihnen, wenn sie die schwere Prüfung bestanden haben und geläutert sind, rettend beizuspringen und sich nach dem Zorne wieder als den Gott der hilfreichen Liebe zu bewähren.

Bei der Anschauung des Schönen in Form einer Sage hat also das Gedächtnis ein Übergewicht über die Phantasie: denn die Sage fußt auf der wirklichen Geschichte, und es bleibt der schöpferischen Phantasie nur das Recht zu ändern und einzuschalten. Anders verhält es sich, wo die Anschauung gestaltet wird als Mythus, als Märchen, als Tiersage. Hier ist das Vorrecht auf seiten der Phantasie.

Zuerst der **Mythus.** Wir wissen wohl, daß dieses Wort (es kommt von *μύω*, sich zusammenfügen) bei Homer dem Charakter jener Zeit gemäß, welche die Geschichte bloß mit dichterischen, nicht mit kritischen Augen betrachtete, nur noch s. v. a. Erzählung überhaupt bedeutet, seit Herodot aber dem Historiker und seit dem Lyriker Pindar dichterische und erdichtete Erzählung im Gegensatze zur historischen und historisch wahren: gleichwohl erlauben wir uns nicht ohne den Vorgang anderer den Begriff des Mythus auf diejenige dichterische Erzählung einzuschränken, welche Taten und Erlebnisse der Gottheit selber vorführt. Ein deutsches und besser bezeichnendes Wort ist uns nicht bekannt: Göttersage paßt nur auf die Mythen polytheistischer Völker: es gibt aber auch monotheistische Mythen, bei den Christen wie bei den Juden und den Mohammedanern; z. B. die Legenden des Mittelalters sind christliche Mythen, Göttersagen kann man sie nicht nennen.

Bei der Sage sucht der Mensch die Gottheit in der Geschichte seines Volkes zu erkennen; er bleibt, wenn auch auf höherem Standpunkt, inmitten der ihn umgebenden Wirklichkeit: im Mythus geht er über diese Wirklichkeit hinaus, und seine Einbildung wagt einen Schritt in die Geschichte der

Gottheit selbst. In der Sage hebt er den endlichen Stoff zu der unendlichen Idee hinauf: im Mythus legt er an das Unendliche den Maßstab der Endlichkeit und zieht so die unendliche Idee herab in den endlichen Stoff. Die Sage fußt auf dem Gedächtnisse: der Mythus ist, indem er Geschichten der Gottheit selber erzählen will, vornehmlich auf die Phantasie angewiesen: denn hier gilt es nicht, in der Vorstellung aufzufrischen, was man selbst oder was die Vorfahren erlebt haben, sondern nur nach Analogie solcher Bilder des Gedächtnisses ähnliche nun mit der Phantasie zu schöpfen, um so die Menschengeschichte auf die Gottheit zu übertragen. Ein schönes Streben, denn es wurzelt tief und fest in der aufwärts gerichteten Sehnsucht und in dem Bewußtsein des Zusammenhanges zwischen Gott und Menschen; aber zugleich ein höchst gefährliches: denn nur zu bald muß eine so maßlos ausgedehnte Vermenschlichung Gottes zur Vielgötterei führen; die tausend Mythen der Inder, der Griechen, der Germanen, kurz aller Völker sind nicht sowohl die Frucht und Folge ihres Polytheismus als vielmehr der keimende Grund und Boden, woraus der Polytheismus hervorgegangen ist. Die christliche Mythologie des Mittelalters stand auch schon nahe genug am Rande der Vielgötterei, und es bedurfte der Reformation, die alle Legenden über den Haufen warf, um das Verderben eben noch zur rechten Zeit abzuwenden. Die Juden waren arm an Mythen, so reich sie an Sagen waren; ja sie ermangelten der Mythen beinahe gänzlich: auch dadurch ward ihr Monotheismus bewahrt und in seiner Reinheit erhalten.

Übrigens grenzen Mythus und Sage nah aneinander und berühren und durchkreuzen sich wechselseitig auf das mannigfachste. Denn wie die Phantasie überall ihre Bilder den Bildern des Gedächtnisses nachschafft, so gestaltet sie auch die Sagen von Gott nach Analogie der Nationalsage, und da erfolgt denn leichtlich, daß Bild und Nachbild eins in das andre hinein greifen. Wer möchte bei Homer die Göttersage rein

und scharf von der Heldensage absondern? Auch kann es nicht ausbleiben, und dies dient gleichfalls nur, um die Grenzen zu verwischen, daß im Verlaufe der Zeit bei immer fortschreitender Anthropomorphose Götter zu Helden herabsinken, Helden sich zum Range von Göttern erheben; daß also, was bisher Form der mythischen Anschauung gewesen, jetzo zur bloßen Sage wird, und umgekehrt Gestalten der Sage in den Mythus hinübertreten. So hat z. B. der Siegfried der deutschen Heldensage in seiner Verbindung mit sagenhaften und ursprünglich historischen Personen, mit den burgundischen Königen am Rhein, und weiter hinaus mit Theodorich dem Großen und mit Attila, selber ein ganz sagenhaftes d. h. ein halb historisches Ansehen gewonnen: im Grunde aber gehört er, wie das Lachmann überzeugend dargetan hat, dem Mythus an, er ist der Gott, welchen die nordische Mythologie Balder nennt, und was nun die Nationalsage von ihm erzählt, sind nur immer weiter vorgeschrittene Vergröberungen und Vermenschlichungen einer uralten Göttersage. Besonders dann aber werden diese beiden Formen der epischen Anschauung an- und ineinander geschoben, wenn es gilt eine Zeit, die über alles Gedenken, auch über das Gedenken der Sage hinaus liegt, eine solche unvordenkliche Zeit dennoch mit Ereignissen auszufüllen, wie etwa die Zeit vor der Existenz des Volkes oder der aller Menschen. Da entspringen dann Kosmogonien und Theogonien und Anthropogonien, Erzählungen vom Ursprung der Welt, der Götter, der Menschen: alles das rein mythischer Art; daran aber knüpft sich alsbald und unmittelbar die Nationalsage, die poetische Geschichte des Volkes. So finden wir es z. B. bei den Juden; so auch in recht deutlicher Stufenfolge bei den Germanen. Tacitus in einer Stelle, die zugleich mit dürren Worten das schon früher angegebene Verhältnis der Sagendichtung zur Geschichte ausspricht, daß nämlich jene das Ältere und ursprünglich allein Vorhandene sei, berichtet Germania cp. 2: „Celebrant carminibus antiquis, quod unum

apud illos memoriae et annalium genus est, Tuisconem deum terra editum et filium Mannum, originem gentis conditoresque. Manno tris filios assignant“ u. s. f. Tuisco ein Gott aus der Erde geboren, Mannus der erste Mensch, seine drei Söhne die Stammväter des Volkes.

Den ersten Anfang der Geschichte eines Volkes macht also der Mythus, dann folgt die Sage, und endlich, wenn auch diese erschöpft ist, die eigentliche Geschichte: zuerst waltet die Phantasie, dann die Erinnerung, aber noch wie die Phantasie im Dienste des Schönen, und endlich wiederum Erinnerung, aber nun im Dienste des wahrheitsuchenden Verstandes. Das ist der Stufengang, der überall, in der Geschichte aller Völker wiederkehrt; Görres hat ihn in seiner Einleitung zum Heldenbuch von Iran 1, S. III—V in lebendiger Anschaulichkeit dargestellt und mit feinem Sinn noch weiter ausgeführt.

Der Niederschlag und Nachlaß der entschwindenden und entschwundenen Mythologie ist das **Märchen**; es gibt keine Märchen, so lange die Mythen noch in wahrhaft lebendiger Geltung sind. Indessen, da beide eben in solcher Art eng zusammenhangen, und der Gegensatz des Märchens ein neues Licht über die Natur des Mythus und der Sage verbreitet, so möge schon hier auch diese Form der epischen Anschauung besprochen werden; zudem fällt mindestens bei den deutschen Völkern ihr Ursprung noch in den früherhin charakterisierten altepischen Zeitraum.

Märchen ist das Deminutivum von *mære,* worunter die altdeutsche Sprache eine Erzählung, besonders eine dichterische Erzählung oder eine erzählende Dichtung versteht; die Verkleinerungsform hat verächtlichen Sinn und bedeutet eine erdichtete, unglaubliche, kindische Erzählung.

Die Mythen der einzelnen Völker gewinnen, obschon sie Geschichte der Gottheit und nicht der Völker sein wollen, dennoch durch die eben erwähnten vielfachen Berührungen mit den nationalen Sagen selber ein nationales Gepräge. Wenn

nun aber das System dieser Mythen anfängt zu wanken und zu brechen, wenn der Glaube, der auf ihm ruhte, sich selbst überlebt hat, und vielleicht auch von anderswoher ein neuer an seine Stelle rückt, so können die Mythen, falls sie überhaupt noch fortbestehn, es nur noch in veränderter Gestalt, in neuer Art und Weise. Entweder lassen sie sich von jener Anknüpfung an die Nationalsage ganz und gar in die letztere hinüberziehen, und die Göttersage wird zur Heldensage, zur Riesensage u. dergl.; oder aber, und dieser Weg ist der gewöhnlichere, sie streifen alles Nationale, alles, was sie zu Mythen eben dieses Volkes machte, von sich ab und behalten nur, was allgemein menschliche Anschauung und allgemein menschliche Form der Anschauung ist: sie werden zu Märchen. In solcher Umwandlung kann die alte Mythologie am besten ihren ferneren Bestand sichern: da sie noch mit dem nationalen Glauben verbunden war, mußte sie mit diesem vor einem neu aus der Fremde eindringenden erliegen: nun da sie unnational und allgemein menschlich geworden ist, hat sie weniger zu befahren: denn der neue Glaube ist auch ein menschlicher, und es werden sich Mittel und Wege genug ergeben, um sich mit diesem, wenn auch nicht zu befreunden, doch zu verständigen und zu vertragen und Duldung von ihm zu erlangen. Dies ist der Ursprung aller Märchen: als die Griechen, als die Römer bloß noch ihre mit der Nationalsage verbundenen griechischen und römischen Mythen hatten und glaubten, hatten sie schwerlich auch schon Märchen: als aber zuerst allerlei ausländisches Heidentum, dann der christliche Glaube zu ihnen kam, da gestalteten jene Mythen sich zu Märchen um; und ebenso haben die germanischen Völker erst seit der Zeit Märchen, wo sie Christen wurden (für den Norden bezeichnet die jüngere Edda diesen Wendepunkt in Glauben und Poesie): die alten Götternamen zwar verschwanden, und überhaupt alles, was in der Mythologie ausschließlich germanisch gewesen war: was jedoch darin den allgemein menschlichen Charakter trug, was den Glauben und

Aberglauben aller Welt aussprach, das verblieb auch und lebt heute noch neben dem Christentume fort als deutsches Volks- und Kindermärchen.

So steht denn das Märchen im entschiedensten Gegensatz zur Sage. Die Sage ist national und beruht auf der wirklichen Geschichte, und auch da, wo die Namen, welche sie nennt, eigentlich unhistorisch, wo die Fixierung in Zeit und Raum, welche sie ausspricht, geradezu falsch sein sollte, nennt sie doch immer Namen und bestimmt die Zeit und den Raum, und beide sollen historisch wahr und richtig sein; sogar den Überresten der Mythologie, welche sie in sich aufnimmt, gibt sie durch dergleichen Anlehnungen ein historisches Aussehn. So hat sie, wie bereits erwähnt worden, einen früheren Gott nun unter dem Namen Siegfried in eine historisch begrenzte Zeit und in benannte Lokalitäten versetzt; und ebenso sind es wirkliche Personen, wirkliche Ereignisse, wirklich vorhandene Berge und Höhlen und Flüsse, an die sie nun unter historischer Färbung als Sage von Riesen und Zwergen und Nixen anheftet, was früherhin als Mythus von den Göttern der Berge und Wälder und Gewässer erzählt wurde. Anders das Märchen. Das Märchen ermangelt nicht nur aller nationalhistorischen Grundlage: es ermangelt auch jeder, selbst der fernsten Beziehung zur Nationalgeschichte: es verschmäht den geschichtlichen Anschein. Was das Märchen erzählt, ist nicht einmal willkürlich in eine bestimmte Zeit oder Lokalität gerückt: in der Regel tragen die Personen, die darin handeln, die Orte, an denen sie sich bewegen, gar keinen Namen, oder wo es geschieht, wird damit doch keine historische Glaubwürdigkeit ausgesprochen: es sind dann etwa Namen, die viele Tausend allerwärts tragen und getragen haben, z. B. Hans, oder solche, die sich gleich selber als nirgend in der Welt vorhanden und als bloße Spiele der Phantasie kundgeben, z. B. der Berg Semsi.[1] Was das Märchen

1) Br. Grimm, Kinder- und Hausmärchen Nr. 142.

von Riesen und Zwergen erzählt, hat nirgend weder im Raume noch in der Zeit einen Anhalt; es gibt auch deutsche Märchen, die aus den Mythen von eben jenem Gotte erwachsen sind, welchen die spätere Sage Siegfried nennt[1]: aber vergleicht man sie mit diesen Sagen, so sieht man recht, wie die Sage den Mythus vergröbert, das Märchen ihn verflüchtigt. Wenn die Sagen bei verschiedenen Völkern übereinstimmen, so stimmen sie überein trotz ihrem nationalen Gepräge: stimmen Märchen überein, so hat das eher seine Notwendigkeit: denn sie, der allgemein menschliche Rückstand des Mythus nach Abzug der beschränkenden Nationalität, wollen nirgend mehr eine ausschließliche Heimat besitzen. Darum sind die Übereinstimmungen auch viel häufiger. Die Sage gebärdet sich auch da, wo die Phantasie den allergrößten Anteil an ihr hat, immer noch als Werk des Gedächtnisses: denn sie soll für wahrhafte Geschichte gelten; das Märchen verleugnet niemals, daß es seinen Ursprung bloß aus der Phantasie genommen; man glaubt es nicht, wie man die Sage glaubt, nicht durch einen Schein von äußerer Wahrheit betrogen, sondern gefangen durch die innere Wahrheit, durch den höheren Glanz der göttlichen Idee, der noch vom Mythus her an ihm haftet. Darum verfährt hier die Phantasie auch viel ungebundener, kecker, leichtsinniger; darum wird sie auch bei märchenhaften Anschauungen öfter mit Verstand und Gefühl in Konflikt geraten, als das bei sagenhaften der Fall ist: Spott und Laune und Wehmut und Humor sind demnach im Märchen recht eigentlich zu Hause, wie sie auch dem Mythus nicht fremde sind: denn auch der Mythus bildet sich unter vorwaltender Tätigkeit der Phantasie. Die Sage dagegen weiß von alldem so gut als nichts: hier läßt sich die Einbildungskraft, weil sie nicht mit so spielender

1) Ebenda Nr. 50. 92. Vgl. auch die Anmerkungen Bd. 3, 85. 168. Beispiel für den Gegensatz zwischen Sage und Märchen: Deutsche Sagen Nr. 486 (Kaiser Heinrich III.) vgl. mit Kinder- und Hausmärchen Nr. 29.

Willkür schaltet, keinen unvermittelten Widerspruch gefallen; und tritt ein Widerspruch ein, so führt sie ihn durch bis zur Negation des Widersprechenden, so überwältigt sie Verstand und Gefühl gänzlich, und ihre Anschauungen werden erhaben und grausenhaft.

Das angegebene Verhältnis zwischen dem Mythus und dem Märchen, daß also im Märchen die Überreste des erloschenen Götterglaubens und der alten Göttersage fortbestehen, wollen wir uns dadurch noch deutlicher zu machen suchen, daß wir einige deutsche Märchen miteinander lesen und den mythologischen Grund derselben kurz andeuten. Ich würde mich solcher Mitteilungen überhoben glauben, wenn jetzt und hier die nötige Bekanntschaft vorauszusetzen wäre. Und doch sind die Märchen reine schöne Erzeugnisse der wahrsten, kindlich unschuldigsten Poesie: und der Freude an solchen Dingen soll man auch in gereifterem Alter nicht entwachsen sein.

Es glaubten auch die Deutschen gleich den Griechen und Römern an drei Schicksalsgöttinnen, an drei Schwestern, die das Schicksal der Menschen spinnen: der skandinavische Norden nennt sie Nornen. In welcher Weise im deutschen Märchen diese altgermanischen Parzen verwendet werden, zeigt das Märchen von den drei Spinnerinnen: Br. Grimm Nr. 14.

Die Edda erzählt, daß Odin die Schlachtengöttin Brunhild mit einem schlafanzaubernden Dorn gestochen und darauf die entschlafene mit einem Flammenwall umgeben habe, den niemand durchdringen konnte als Sigurd (Siegfried), der sie denn auch erweckte und erlöste. Ein Nachklang dieses Mythus ist unser Märchen vom Dornröschen, das Uhland im Märchen von der deutschen Poesie nachgebildet hat: Br. Grimm Nr. 50. LB. 2, 1464.

Und nun endlich noch ein Märchen, das sich gleichfalls an die alten Mythen und Sagen von Siegfried anlehnt, indem es von einem bösen Schmied, von einem Golddrachen, einem Drachenberg und Drachenkampf und der Befreiung einer Jung-

frau erzählt, und das zugleich besonders als Beispiel dienen kann, wie das Märchen Spott und Laune und Wehmut liebt: die zwei Brüder, Br. Grimm Nr. 60.

Wenn wir nun endlich noch von der **Tiersage** sprechen, so meinen wir dieselbe nicht als didaktische Dichtung, als Tierfabel (so gewendet, wird sie uns erst im weiteren Verlaufe unsrer Betrachtung entgegentreten), sondern nächst der Sage, dem Mythus, dem Märchen als vierte Form der rein epischen Anschauung.

Das Altertum betrachtete in seiner einfachen Natürlichkeit die Tierwelt mehr mit religiösem und poetischem Auge, als wir das zu tun gewohnt sind. Nicht daß der unzivilisierte Mensch dem Tiere näher gestanden und sich aus eigener Tierheit ihm verwandt gefühlt hätte: eine so tiefe Stufe hat das Haupt der Schöpfung wohl schwerlich jemals eingenommen; aber Mythen und Sagen erzählten zu viel von freiwilligen und unfreiwilligen Verzauberungen sowohl der Götter als der Menschen in Tiergestalt, und jene rohe Auffassung der Unsterblichkeitslehre, nach welcher die Seelen Verstorbener zu einem Stufengange durch Tierleiber können verdammt werden, die Lehre von der Seelenwanderung, war im Altertume zu weit ausgebreitet, als daß die Menschen vor der Tierwelt nicht eine gewisse religiöse Scheu hätten empfinden sollen. Gegenüber den gezähmten Haustieren mußte diese Scheu freilich bald verschwinden: da mußte man bald gewahren, daß sie eben nur Tiere seien. Aber nun waren noch die starken und schlauen Tiere des Waldes, die unstäten, überall heimischen Vögel. Das unheimliche, auf Furcht und Gewalt und List beruhende Verhältnis, in welchem man gegen diese stand, verbunden mit jener aus religiösen Meinungen entsprungenen Scheu, ließ hinter ihnen etwas höheres als die bloße dumpfe Tierheit suchen, und man schwankte nur, ob man die Tierwelt für eine durch göttlichen Fluch noch tiefer in den Staub gesunkene Menschenwelt halten, oder ob man annehmen sollte,

die Tiere hätten auch ihre Vernunft so gut als die Menschen, und es gebreche nur an der Möglichkeit gegenseitiger Verständigung, weil die Sprache der Tiere dem Menschen fremd sei, oder weil die Tiere ihre Fähigkeit zu sprechen absichtlich verhehlten, um mit dem gefürchteten und gehaßten Menschen nicht verkehren zu müssen. So glaubten die Griechen wie die Deutschen an eine Vogelsprache, die zuweilen ein Glückskind unter den Menschen wohl verstehen lerne; das meinen auch die Dichter des Mittelalters, wenn sie den Vogelgesang das Latein d. h. die unverständliche Sprache der Vögel nennen. Und die äsopischen Fabeln, dieser didaktische Ausfluß der älteren epischen Tiersage, fangen oft genug mit den Worten an „zu jener Zeit, als noch die Tiere sprachen". Kurz, man vermenschlichte die Tierwelt, man widmete ihr eine Betrachtungsweise, durch welche sie gehoben und veredelt wurde.

Das machte sie denn auch für das Epos geschickt; man konnte bei dieser Betrachtungsweise weiter kein Bedenken haben, auch Tiere zu Trägern epischer Anschauungen zu machen. Wie man also die Sage einen Reflex nach oben werfen ließ, um der Gottheit eine Geschichte nach Art der menschlichen anzudichten, so nun auch nach unten, nach den Tieren hin, so daß nunmehr die ganze Welt, die überirdische und die irdische, die menschliche wie die übermenschliche und die untermenschliche, episch belebt und bevölkert war; man erzählte von Kriegs- und Liebesabenteuern hier der Götter, dort der Tiere, wie sie mitten inne die Sage von den Menschen erzählte; und wie man im Mythus den Göttern Namen aus der Nationalsprache lieh, so erhielten in der Tiersage auch die Tiere statt der Gattungsnamen besondre charakteristische Eigennamen: die alte deutsche Tiersage weiß eigentlich von keinem Wolf, keinem Fuchs, keinem Bären mit diesen appellativen Benennungen, sondern sie gibt den Tieren Eigennamen nach Art der Menschen, z. B. Isengrim, Reinhard, Braun. Natürlich war der erfinderischen Phantasie in der Tiersage der freieste Spiel-

raum gegeben: denn beim Mythus wiederholten sich immer und immer bald losere, bald festere Verknüpfungen mit der Sage, mit der poetischen Geschichte, also mit Anschauungen, die vorzüglich Produkt des Gedächtnisses sind: bei der Tiersage war dergleichen nicht wohl möglich; in sich selber trug sie auch keinen historischen Grund: die Naturbeobachtung gab wohl eine bestimmte Charakterzeichnung an die Hand, aber sie führte nicht zu historischen Ereignissen, worauf man hätte bauen können. Daher grenzt die Tiersage in ihrem ganzen Wesen zunächst an das Märchen: gleich diesem hat sie, jene nationalen Namen abgerechnet, wenig nationales, so daß z. B. die Esthen, obwohl den Deutschen unverwandt, dennoch von denselben Tieren dasselbe erzählen können als die Deutschen; gleich diesem zeigt auch sie im Gefolge der phantastischen Willkür die Widersprüche des Verstandes und des Gefühls, Spott, Laune, Humor, Ironie. Das hat es denn auch späterhin nahe gelegt und leicht gemacht, die epische Tiersage zur didaktischen Tierfabel umzugestalten: ursprünglich aber ist ihr die lehrhafte Richtung durchaus fremd. Denn, wie schon früher ist bemerkt worden, keine von diesen vier Gattungen epischer Anschauung, die Tiersage so wenig als der Mythus, das Märchen so wenig als die Sage, ist irgendwo und irgendwann das Erzeugnis bewußter Absichtlichkeit; so willkürlich auch die Phantasie hier und dort verfahren mag, es ist nirgend eine gewußte Willkür; das Was und das Wie der Anschauung, beide sind das Produkt des unbefangen arbeitenden Kunsttriebes; es wird alles, aber nichts wird gemacht. Das gilt freilich von aller echten Poesie.

Wir haben bisher geflissentlich jede nähere Bezeichnung des Subjektes dieser mannigfaltigen Anschauungen vermieden, um davon mehr insbesondre reden zu können.

Da das Zeitalter der Nation, in welches die Entwickelung des Epos fällt, eben ein Zeitalter der Nation, nicht der Individuen ist; da zu dieser Zeit die Individuen noch nicht ver-

einzelt für sich bestehn, sondern im Volke und durch das Volk als unabtrennbare Glieder desselben leben und wirken: so können auch die altepischen Anschauungen nicht das Werk eines in vereinzelter Tätigkeit dastehenden Dichtergeistes sein: sie sind Anschauungen des gesamten Volkes; nicht einer, sondern die ganze Nation ist der Dichter gewesen. Natürlich kann jede Schöpfung zuerst nur auf einem Punkte entsprungen sein; einen ersten Dichter muß jede Sage, jedes Märchen besessen haben: aber dieser eine schuf aus der Seele des Volkes, nicht als einer, sondern nur als Organ und als zufälliges Organ der Gesammtheit; und damit war das Werk noch nicht einmal beendigt: denn nach ihm haben wiederum viele einzelne, aber auch diese nur als Organe des Ganzen, daran fortgeschaffen, haben die Anschauung weiter gebildet und umgebildet, bis zuletzt von persönlicher Besonderheit nicht das leichteste Stäubchen mehr an ihr haftete, bis sie nur noch den allgemein nationalen oder, wie beim Märchen, den allgemein menschlichen Charakter an sich trug. Daher die vollendete Objektivität aller älteren epischen Poesie. Denn natürlich muß, wo die Idee unter Formen der geschichtlichen Wirklichkeit angeschaut wird, die Anschauung in demselben Grade immer mehr zum wahren Objekte werden, als vonseiten des dichtenden Subjektes die störenden Eingriffe der Individualität fortfallen.

Aber die bloße Anschauung gibt noch kein Gedicht: die Objektivierung muß vollendet, die Anschauung muß dargestellt werden. Und hier, beim Übergange vom geistigen Gehalt zur sinnlichen Gestalt, aus dem Innern des dichtenden Geistes in die Äußerlichkeit der sprachlichen Form, hier, sollte man meinen, sei denn auch die Grenze zwischen der Nation und dem Individuum; hier könnte doch offenbar nur einer tätig sein: möge auch die Sage selbst Eigentum der ganzen Nation bleiben, die geordnete und schön gegliederte Rede, in welcher sie nun vorgetragen wird, könnte doch immer nur von einem

herrühren. Allerdings: aber dennoch ist es nicht seine, nur seine Rede. Denn es wiederholen sich bei der Darstellung die gleichen Verhältnisse und Bedingungen, denen die Anschauung unterliegt: es macht dieser eine, der *ἀοιδός, scof,* die Verse im Namen aller, und alle üben bei der weitern Überlieferung auch hier das unbeschränkte Recht des Mitdichtens, d. h. das Recht so lange zu ändern, auszulassen und zuzusetzen, bis auch diese äußerliche Objektivierung allen gerecht, bis sie keine individuelle mehr ist, sondern gleich der Anschauung allgemeine Gültigkeit erlangt hat. Darum beginnt die Geschichte der Poesie überall mit Dichtungen ohne Dichternamen; bei den Deutschen ist Otfried lange Jahrhunderte hindurch der einzige, den man nennen kann: und auch dieser eine Name fällt für uns fort, da seine Evangelienharmonie kein nationales Epos ist.

Ein Verfahren bei der Darstellung, wie das soeben geschilderte, ist nicht bloß in dem nationalen Zusammenleben aller bedingt und begründet: es findet noch einen unausweichlichen Anlaß in der alten Art und Weise der weiteren Mitteilung und Überlieferung poetischer Produktionen. Jenes Zeitalter kennt nämlich entweder noch gar keine Schrift, oder man empfindet wenigstens noch kein Bedürfnis, sie mit Häufigkeit und Geläufigkeit anzuwenden und für den täglich wiederkehrenden Gebrauch schreiben und lesen zu lernen. So bei den Griechen Homers, bei den Galliern Cäsars, bei den Germanen des Tacitus, so auch bei den Serben. Da bleibt also für Gedichte nur die mündliche Mitteilung übrig: bei der aber muß sich, wenn sie irgend durchgreifend ist, alles das von selbst beseitigen, was nicht in Geist und Mund aller Stammes- und Sprachgenossen gleichsam freiwillig wiederklingt.

Es bleibt nun mit einigen näher gehenden Zügen ein Bild dieser mündlichen Überlieferung zu entwerfen und dabei zu betrachten, welchen Einfluß dieselbe auf Anschauung und Darstellung habe ausüben müssen.

Die Mitteilung geschah durch Gesang, und den Gesang begleitete Saitenspiel: also verschwistert mit der Musik, von ihr gehalten und getragen, ging das Epos von Ort zu Ort, von Geschlecht zu Geschlecht; ja es kam wohl noch ein Drittes hinzu, noch eine dritte transitorische und rhythmische Kunst, die Kunst des Tanzes. So brauchten die alten Ditmarsen ihre epischen Lieder zugleich als Tanzlieder: einer sang vor, die andern nach und tanzten dabei; und ebenso wird das Lied, das Demodokos bei den Phäaken singt, von einer Schar von Jünglingen mit Tanze begleitet. In dieser Weise waren auch auf einem der ältesten und berühmtesten griechischen Kunstwerke, dem Kasten des Kypselos, die Musen dargestellt: in der Mitte Apollo als Vorsänger, um ihn die Musen als Chor, als tanzende Schar: Pausan. 5, 18. Daraus erklärt und ergänzt sich eine Stelle der Ilias 1, 603 f., wo der Olymp und die Tafel der Götter beschrieben wird: Apollo hielt die Phorminx, die Zither, die Musen *ἄεισον ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῇ*, sangen wechselnd, antwortend, nicht untereinander, sondern mit Apollo: er sang vor, sie nach, und da sie ja zugleich Göttinnen des Tanzes waren, hat man sich die Neune auch hier nicht stillstehend zu denken, sondern zugleich tanzend, wie dort auf dem Kasten des Kypselos.

Indessen nicht jeder kann singen und spielen; auf manchem ruht vorzugsweise die Lust und die Gabe des Gesanges; und so bildet sich aus dem ganzen dichtenden Volke heraus ein eigner Sängerstand, eine Klasse von Leuten, die aus dem kunstmäßigeren Vortrage epischer Lieder geradezu ein Gewerbe machen: diese nun ziehen unter dem Volke umher und weilen in den Häusern der Könige und singen hier und dort, was zwar jeder Zuhörer bereits kennt, weil es alt überliefert ist; sie werden aber doch lieber vernommen als andre, weil sie mehr und schöner zu singen wissen; sie dichten wohl selber auch neue Lieder, indem sie die Sagen ihres Volkes in Anschauung und Darstellung umgestalten, sind aber dabei doch

wieder nur als Organe des Volkes, als Mund und Wortführer desselben zu betrachten. Solche Sänger von Gewerbe und Beruf (die Gallier nannten sie Barden) haben noch heutzutage die Serben, in Dingen der Poesie unter allen slawischen Völkern das am höchsten gestellte: sie singen aber nur, was die Leute auch sonst schon kennen. Eben solche begegnen uns bei den Griechen: Homer nennt sie ἀοιδοί, Hesiod (Theogon. 95) mit besonderer Rücksicht auf das Saitenspiel κιθαρισταί; eben solche auch bei den Deutschen des Mittelalters: gewöhnlich waren es Blinde,[1] wie jetzt bei den Serben, und wie auch jener phäakische Demodokos blind ist (Od. 8, 64. Ovid Ibis 270).

Was aber auf solche Weise mitgeteilt wird, muß auch auf solche Weise mitteilbar sein: es darf das epische Gedicht in keiner Beziehung weder die physischen Kräfte des Sängers noch die geistigen der Zuhörer übersteigen; der Sänger muß es auf einmal und ohne Stockung vortragen, die Zuhörer müssen es dem Inhalte wie der Form nach so fassen können, daß sie allenfalls in den Stand gesetzt werden, es nun auch selber zu singen.

Es ist also erstens die epische Anschauung nicht bloß, wie es schon das allgemeine Prinzip der Schönheit erfordert, durchaus einig, sondern auch so einfach als möglich: der Sänger entfaltet vor seinen Zuhörern kein langes, in die Weite und Breite ausgreifendes Gewebe von Sagen oder Mythen, sondern er führt nur einen einzigen Mythus, eine einzige Sage vor; die äußern Tatsachen bilden, wie sie nur für Eine Idee die Form der Anschauung sind, auch nur Eine durch Causalität eng in sich znsammenhängende und abgeschlossene Reihenfolge, zielen nur auf Ein Hauptereignis hin. Erzählte der Sänger mehr als Ein Hauptereignis, knüpfte er einen Kreis von Tatsachen an den andern: er würde vielleicht, so lange sein Gesang dauerte, die Zuhörer unterhalten; aber wenn er

1) Vgl. Lit.-Gesch. S. 41, 15. 141, 4. 142, 8. Hom. Hymn. 1, 172.

vorüber wäre, würden sie leer und verwirrt von dannen gehn. Es sind auch nur Anschauungen von jener engen Einheit und Einfachheit, die den Homerischen Sängern in den Mund gelegt werden: dem Phemios die Sage von der Heimkehr der Achäer,[1] dem Demodokos der Mythus von Ares und Aphrodite und die Sage vom trojanischen Pferde.[2] Jedesmal also ein Verlauf von Tatsachen: jedesmal aber auch ein Hauptereignis, das als Kern und Mitte dieses Verlaufes dasteht, und von dem aus in kausaler Folge Anfang und Ende leicht zu ermessen und bald zu erreichen sind. Zwar liegen vor dem Anfang in weiterer Ferne immer noch frühere Motive: vor der Sage vom trojanischen Pferde lange Jahre vergeblicher Belagerung, vor der von der unheilvollen Heimkehr der ganze trojanische Krieg und was ihm zunächst vorangegangen: aber diese früheren Motive darf der Sänger ja als allbekannt voraussetzen; der ganze große epische Vorrat ist seinen Zuhörern allen lebendig gegenwärtig, und er greift nur bald hier, bald dort hinein, um jetzt für dieses, jetzt für jenes Ereignis ihre Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen: was aber vorher geschehen, und was hernach daraus erfolgt sei, das braucht er kaum leise andeutend zu berühren. Noch ein recht schlagendes Beispiel von solcher eng begrenzten Tatsächlichkeit liefert das althochdeutsche Lied von Hildebrand und Hadebrand LB. 1, 233. Uns, denen der sagenhafte Zusammenhang fremd geworden ist, erscheint es fragmentarisch abgerissen, wenn der Dichter gleich damit beginnt, zu sagen: „Hildebrand und Hadebrand forderten sich zwischen zwei Heeren zum Zweikampf heraus“; wir fragen: „wer sind die beiden? und was für Heere? und wie kommen sie zum Zweikampf?“ Die Zeitgenossen des Dichters dagegen kannten die beiden Personen sehr wohl schon anderswoher und wußten die vorangegangenen Ereignisse und die begleitenden

1) Od. 1, 326.
2) Od. 8, 266—365. Od. 8, 500—520.

Umstände: sie konnte der Dichter gleich in medias res versetzen, um ihnen nur diese eine Sage vom Kampf des Vaters mit dem eigenen Sohne vorzuführen. Deshalb sagt er zu Anfang des Gedichtes nicht bloß von sich, sondern auch von seinen Zuhörern: „Ich habe das sagen hören, daß sich forderten zu einem Kampfe Hildebrand und Hadebrand.“ In solcher Weise ist schon die Anschauung selbst bedingt durch die altertümliche Art und Weise der Mitteilung durch den lebendigen Gesang.

Andre Anforderungen, die auch in der mündlichen Mitteilbarkeit begründet sind, beziehen sich auf die Darstellung.

Der Zweck der Darstellung ist, wie wir früher gesehen haben, daß sie zur Reproduktion der Anschauung reize und helfe; sie soll, was der Dichter angeschaut hat, nun auch für andre anschaulich machen. Es wird mithin von der epischen Darstellung Anschaulichkeit des geschichtlichen Verlaufes gefordert. Durch weitläuftige Ausführung ist die aber nicht zu erlangen, unter solchen Umständen, wie sie in jenen Anfangszeiten der Poesie walten. Da wird der Gesang des Dichters nur gehört, und hört man ihn auch nicht zum ersten Male, ist er auch längst bekannt, so bringt man ihm doch aus Freude an der epischen Poesie ein so frisches und ungestümes Interesse entgegen, als ob man ihn zum ersten Male hörte, gerade wie unsre Kinder, wie noch jetzt Leute von geringerer Bildung sich gerne die gleiche Geschichte unzählige Male erzählen lassen. Da ist dann nur eine schnell vorwärts schreitende Entwickelung an der Stelle, eine Entwickelung, die durch energisches Hervorheben und Aneinanderreihen der eigentlich kausalen Züge der Tätigkeit des Zuhörers in die Hände arbeitet. Die Kausalität liegt aber bei weitem weniger in äußeren Tatsachen: denn äußere Tatsachen üben nicht immer gerade nur die und die Wirkung; sie liegt weniger in den Ereignissen als in den Persönlichkeiten: sie liegt in den Charakteren. Es muß also der Epiker die Charaktere der tätigen Personen

anschaulich darstellen, muß dieselben wirklich darstellen; er darf keine Charakteristik geben, die eine bloße Beschreibung, eine subjektive Betrachtung in seinem Munde wäre: sie darf nicht außerhalb des geschichtlichen Verlaufes dastehen: sie muß in und mit den äußern Tatsachen, deren tiefere Kausalität sie enthält, objektiviert sein, in und mit diesen bewegt und lebendig vorwärts schreiten. Wie genügen dem nun die alten Epiker? Einfach dadurch, daß sie den Fortschritt der Ereignisse mit fortschreitender Rede der Personen begleiten; daß sie neben den Tatsachen und mit denselben verwoben einen Dialog hergehen lassen. So war es in den alten epischen Liedern der Griechen, wie wir noch aus Homer ersehen können: nur durch dieses Mittel wird z. B. in den Schlachtschilderungen der Iliade dem tatsächlichen Verlaufe Leben und Anschaulichkeit verliehen: ohne die eingeflochtenen Reden würden all die Lanzenstiche und Steinwürfe schwerlich ein Bild in der Seele des Hörers zurücklassen; Hunderte von Erschlagenen zeigen den gewaltigen Ajax nicht, wie es ein Wort aus seinem Munde und seiner Seele vermag. So auch in der altepischen Poesie andrer Völker, auch der Deutschen. Man vergleiche der Nibelunge Not, die noch von ihrer altepischen Grundlage her diese Art der Fassung trägt, und wiederum auch in dieser Beziehung das Lied von Hildebrand und Hadebrand: hier finden wir die anschaulichste Darstellung, den lebhaftesten Fortschritt, aber nicht bloß beruhend auf einer Reihe äußerer Tatsachen, sondern auf vorwärts eilender Wechselrede. Namentlich aber im Norden hat sich diese dialogische Haltung epischer Lieder zur festesten Sitte und bis zu fehlerhafter Einseitigkeit ausgebildet: die alte Edda enthält deren genug, die fast oder gänzlich bloße Wechselrede sind, und in denen die äußeren Tatsachen nur im Vorbeieilen erzählt, oft sogar auch durch die Wechselrede der tätigen Personen kaum angedeutet werden. Als Probe der altnordischen Epik kann das Lied von Fafnir gelten (Fafnismâl), das einen Teil des mythisch sagen-

haften Grundes zu dem früher besprochenen Märchen vom Dornröschen enthält; erst die spätere Zeit, die der Aufzeichnung, hat hier und da Prosa eingemischt, um die Ereignisse, welche der Dialog nur obenhin berührt, zu ergänzen und bestimmter darzustellen (Simrocks Edda S. 195).

Eine weitere Anforderung, welche das epische Zeitalter an die Darstellung macht und zugleich erfüllt, ist die des geringen Umfanges. Sie wird gemacht um des äußern Zweckes der Mitteilbarkeit willen; sie folgt auch innerlich aus dem, was vorher über die Einfachheit der Anschauung und soeben über den nirgend säumenden Fortschritt in der Darstellung ist bemerkt worden. Das epische Lied darf keinen zu großen Umfang besitzen: sonst ermattet der Sänger, eh er zu Ende gesungen, der Hörer, eh er zu Ende gehört hat; oder es ist gar nicht auf einmal zu Ende zu bringen. Aber diese äußre Beschränkung wird sich eben auch von selber finden, wenn der Inhalt kein weitläufiger, wenn es eine einige einfache Anschauung, und diese in der rechten Energie der kausalen Entwickelung dargestellt ist. Die epischen Lieder der Littauer, der Serben, der Neugriechen und andrer neueren Völker, deren Poesie noch mit beiden oder wenigstens noch mit einem Fuße auf der epischen Stufe steht, haben alle einen so geringen Umfang, daß sie ganz wohl auf einmal zu singen, auf einmal zu hören und aufzufassen sind. Und so ist's immer gewesen: die einzelnen Lieder, aus denen die Nibelungen hervorgegangen sind, hatten keine größere Ausdehnung; das in der Odyssee dem Demodokos in den Mund gelegte Lied von Ares und Aphrodite befaßt nicht mehr als hundert Verse.

Eine andre Eigentümlichkeit des altepischen Gesanges scheint nur deshalb da zu sein, daß die mündliche Mitteilung äußerlich erleichtert und für den Sänger wie für den Zuhörer bequemer gemacht werde. Es sind das die Wiederholungen und die stehenden Redensarten. Kehrt z. B. im Laufe der Erzählung die gleiche Situation wieder, die schon einmal

dagewesen, so wird sie auch in ihrer ganzen Ausdehnung wieder mit denselben Worten dargestellt, in denen sie jenes erste Mal ist dargestellt worden; hat jemand eine Botschaft auszurichten, so wiederholt er genau all die Worte, mit denen man sie schon vorher hat auftragen hören; und kommt der Name eines Helden zwanzigmal vor, so wird auch sein Beiname zwanzigmal vorkommen. Dergleichen hat zu allen Zeiten und bei allen Völkern zur Eigentümlichkeit der epischen Darstellung gehört: aber nirgends finden wir es zu so fester und unwandelbarer Manier ausgeprägt als in den Homerischen Dichtungen und noch mehr in denen der Serben. Der Anlaß ist aber zum großen Teile nur oder doch hauptsächlich ein äußerer: denn eigentlich läuft dieses Verfahren dem Wesen aller epischen Poesie zuwider, das einen schnell bewegten Fortschritt verlangt: dergleichen Wiederholungen dienen aber im Gegenteil nur, den Strom der Erzählung zu hemmen, ja zurückzutreiben. Indessen, da der Hörer eben bloß hört, so will man der Vergeßlichkeit vorbeugen und sagt lieber zum zweiten Male, was schon einmal gesagt worden: wer weiß, ob eine kurze Zurückdeutung genügen würde? Und auch dem Sänger kommt es ganz gelegen, wenn er von Zeit zu Zeit in der Wiederholung des Alten Raum findet, von frischem Kraft zu schöpfen und sich auf das zu besinnen, was noch vor ihm liegt. Ganz an inneren Gründen gebricht es dafür aber doch nicht: sie werden uns späterhin in der Stilistik entgegentreten. Als Beispiel diene das Lied von der Erbauung Scadars: Talvj, Volkslieder der Serben 1, 117.

Endlich ist auch die metrische Form des epischen Liedes überall mit bedingt durch die mündliche Mitteilbarkeit. In jeglicher Art von Dichtung steht, wie wir bereits gesehen haben, das Metrum zum poetischen Stoff in dem Verhältnis der Einheit zur Mannigfaltigkeit; immer ist es das äußerliche Gegenbild der inneren geistigen Einheit: wie mitten in den Formen der Anschauung die angeschaute Idee als der Eine

Lichtkern dieser mannigfaltigen Ausstrahlungen ruht, so soll auch über der bewegten Wandelbarkeit der Darstellung die metrische Form als unverändert ruhende Einheit schweben. Aber zu dieser allgemeinen, für alle Poesie geltenden Anforderung kommt nun für die epische noch eine besondre, in der Art ihrer Mitteilung begründete. Hier wird ein Metrum verlangt, das in betreff der Künstlichkeit ein Mittelmaß halte; es darf einmal nicht gar zu kunstlos und unscheinbar sein: denn sonst würde es für den idealischen Gehalt der Anschauung ein schlechtes Gegenbild abgeben und würde die ganze Schöpfung zu nah an die alltägliche unpoetische Wirklichkeit rücken; aber es darf auch wieder nicht zu künstlich und anspruchsvoll sein; denn damit würden die physischen und die geistigen Kräfte sowohl des Sängers als des Hörers zu sehr für diese äußerlichste Äußerlichkeit in Beschlag genommen und von dem eigentlichen Wesen und Gehalt der Dichtung abgelenkt. Beiden Anforderungen, jener allgemeinen, für alle Poesie geltenden, und dieser besondern für das epische Lied, entsprechen überall mehr oder minder vollkommen die verschiedenen metrischen Formen, welche sich bei den einzelnen Völkern für das epische Lied entwickelt haben. Der Vers, dessen sich die altindische Epik bedient, besteht aus sechzehn Silben und ist in der Mitte durch einen festen Einschnitt geteilt. Jede Vershälfte enthält zwei viersilbige Füße. Im ersten und im dritten Fuße können die vier Silben beliebig lang oder kurz sein: der zweite Fuß dagegen ist in der Regel ein Antispast, und der vierte immer ein Diiambus. Die Vereinigung zweier Verse dieser Art heißt Sloka. Es ergibt sich also folgendes Schema:

$$\breve{\smile}\,\breve{\smile}\,\breve{\smile}\,\breve{\smile},\ \breve{\smile}\,\angle\,\angle\,\breve{\smile}\ \Big|\ \breve{\smile}\,\breve{\smile}\,\breve{\smile}\,\breve{\smile},\ \breve{\smile}\,\angle\,\breve{\smile}\,\angle$$

Als Beispiel mögen hier die Verse jenes Einsiedlers Walmiki dienen, die, wie wir früher (S. 48) gesehen, den Anlaß zu dem ältesten Epos der Inder, dem Ramayana, gegeben haben:

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

O Waidmann! wohl nicht lang lebst du, noch erreichst hohe Jahre du,
Weil aus dem Reiherpaar Einen, in Liebe trunknen, du erschlugst.

Wie bei den Indern der Halb-Sloka, so bei den Griechen der Hexameter: der eine wie der andre Vers groß genug, um eine Fülle des Gedankens und der Worte in sich zu schließen, einfach genug, um leicht vorgetragen und ebenso leicht gefaßt zu werden, bewegt genug, um das unaufhaltsam fortschreitende Wesen des Epos auszudrücken, und veränderlich genug, um bei der beständigen Wiederholung, so wie es jeweilen paßlich ist, eine andre und wieder eine andre Färbung anzunehmen. Das Nationalmetrum der Römer, der saturnische Vers, hat mit dem der Griechen nur das Lob der Einfachheit gemein: in den übrigen Stücken steht es unter ihm. Die Römer entschlugen sich seiner und vertauschten es gegen den Hexameter, als sie ihre nationale Poesie gegen die gräzisierende vertauschten. Auch der saturnische Vers wird durch einen Einschnitt in zwei Hälften geteilt, die erste derselben enthält $3\frac{1}{2}$ Jamben, die zweite 3 Trochäen, z. B.

Dabúnt malúm Metélli Naévió poétae.

Ursprünglich aber wurde der Vers freier, wohl nur nach dem Akzente gebaut, und in jeder Vershälfte waren bloß die drei Hebungen gefordert.

Besser genügen den gestellten Anforderungen die epischen Maße der germanischen und der romanischen Völker. Die allitterierenden Verspaare der Deutschen, die vierzeilige Reimstrophe, die darauf gefolgt ist, und endlich die Strophe des Nibelungenliedes: alle drei Formen verbinden mit dem Vorzuge der gehörigen Ausdehnung den der einfachen Gleichmäßigkeit des Grundrhythmus und der charakteristischen Veränderlichkeit, insofern die Zahl der Senkungen frei gegeben ist. Die altepischen Verse der romanischen Völker sind der Dekasyllabus und der Alexandriner. Der Dekasyllabus, den die Franzosen mit den Provenzalen gemein haben, enthält in der ersten Hälfte

vier oder fünf, in der zweiten dagegen sechs oder sieben Silben, und der Akzent ruht jeweilen auf der vierten und auf der Reimsilbe, z. B.:

Que dulce France par nus ne seit hunie! (Chans. de Roland 1927).

Der Alexandriner dagegen, der ein Sohn des saturnischen und der Vater des Nibelungenverses sein mag, hat in seinen beiden Hälften je 6 oder 7, im ganzen also 12—14 Silben; bei ihm ruht der Akzent auf der sechsten und auf der Reimsilbe, z. B.:

Co fu à Pentecoste, une feste joiant
(Haimonskinder S. 46, 25 Michelant).

Beide Verse stimmen darin überein, daß sie nicht paarweis gereimt werden: lange Reihen von dreißig und mehr Versen (Tiraden) pflegen auf Einen Reim auszulaufen, und so groß auch die durch solche Tiraden noch gesteigerte Einfachheit sein mag, so sind sie doch frei von Eintönigkeit, da in bezug auf die Cäsur und auf den Wechsel von Hebungen und Senkungen große Freiheit gegeben ist. Das nationale Maß der Slawen endlich, wie wir es namentlich wieder bei den Serben zu gesetzmäßiger Geltung ausgeprägt finden, fünf Trochäen mit einem festen Einschnitt hinter dem zweiten, möchte das mindeste Lob verdienen: es ist ungeschmückt bis zur Kunstlosigkeit und so einfach, daß es in der beständigen, unveränderten Wiederholung eintönig wird. Auch von diesem epischen Verse mag hier ein Beispiel stehn:

Daß die Blinden in der Welt umherziehn,
Mit Gesange Markos Taton feiernd.
(Talvj, Volksl. d. Serben 1, 244, 110 f.).

Damit wäre die Schilderung des altepischen Gesanges vollendet: wir haben ihn kennen gelernt als eine aus dem ganzen Volke entspringende und dem ganzen Volke angehörige, durch den lebendigen Gesang mitteilbare Darstellung einzelner Sagen, Mythen, Märchen und Tiersagen. Es war ebenso

nötig als anziehend, längere Zeit dabei zu verweilen, da dies die erste Stufe nicht allein zur weiteren Ausbildung der epischen, sondern überhaupt zur Ausbildung aller und jeder Poesie ist; da in diesem Boden Grundlage und Grundriß für alle ferneren Gestaltungen der Dichtkunst ruhen, und über ihm daher die Geschichte und die Theorie derselben ihr Baugerüst aufzuschlagen haben.

Wohin wir in der Geschichte der Menschheit blicken, und von welcher Seite wir sie in ihrer geschichtlichen Entwickelung betrachten mögen, von der staatlichen, der sprachlichen oder der künstlerischen, überall sehen wir sie aus der Einheit und Einigkeit und Einfachheit übergehn in immer größere Entzweiung, in eine teilende und wieder teilende Zersplitterung, in ein immer mehr sich verwickelndes Gewirre gesonderter Einzelheiten. Das Menschengeschlecht zerfällt in Stämme, die Stämme in Völker, die Völker wieder in untergeordnete Abzweigungen: wie groß ist jetzt die Zahl der germanischen Völkerschaften! Zu Tacitus Zeiten kannte das Nationalbewußtsein noch die Unterscheidung nur dreier Hauptstämme. Wie den Völkern, so ergeht's ihrer Sprache: jetzt können wir die Mannigfaltigkeit der deutschen Mundarten kaum mehr zählen: vor anderthalb Jahrtausenden finden sich nur erst leise Andeutungen von dialektischen Unterschieden. Noch deutlicher über dies Verhältnis der spätern Zeiten zu den früheren belehrt uns die Geschichte des Griechischen: all die vielen Mundarten, die sich immer schärfer, immer weiter gesondert haben, in den Homerischen Dichtungen, dieser nächsten Umgestaltung des altepischen Gesanges, gewahren wir sie, man kann nicht sagen vereinigt, sondern noch ungetrennt neben- und ineinander. Und wie in der Sprache, so auch in der Kunst. Ursprünglich waren, wie wir gesehen haben (S. 9 u. 46), Poesie und Musik zur engsten Einigung verbunden: es gab kein Lied ohne Gesang und wohl auch kein Spiel der Instrumente außer als Begleitung der singenden Stimme. Nach und nach jedoch löst der

Gesang sich von der Dichtkunst ab, und die Instrumentalmusik vom Gesange, so daß zuletzt als gesonderte Dreiheit besteht, was einstmals eine zwar in sich dreifache, aber doch ungesonderte Einheit gewesen. Dann die bildenden Künste. Es ist historisch gewiß, daß dieselben mit der Baukunst, der idealsten von allen, den Anfang genommen haben; der idealsten unter den bildenden Künsten, insofern hier Anschauung und Darstellung ihre Formen nicht aus der Wirklichkeit entlehnen, also auch keine Spur von Nachahmung vorhanden ist, sondern die architektonischen Formen ihre Vorbilder und Bedingungen nur in sich selber tragen. Mit der Baukunst, die demnach sozusagen den abstraktesten Abdruck der Schönheit gibt, beginnt die bildende Kunst; die Plastik ist ihr lange Zeit nur dienend untergeordnet. Allgemach beginnt aber auch hier die Entzweiung: die Skulptur macht Ansprüche für sich; das Bildwerk löst sich von der Mauerfläche ab und stellt sich in seiner sinnlichen Körperlichkeit vereinzelt hin. Und endlich kommt als Drittes noch die Malerei hinzu, das Ergebnis einer rückschreitenden Vereinigung der Skulptur mit ihrer Mutter, der Baukunst: denn die Malerei zeigt sinnliche Gestalten wie die Skulptur, aber in der symmetrisch und perspektivisch geordneten und mehr idealischen Schönheit der Baukunst. Innerhalb der Malerei greift nun die Zersplitterung immer noch weiter. Zuerst gibt es nur historische Gemälde; die Figuren sind vielleicht von allerlei Beiwerk umgeben, und den Hintergrund bildet eine Landschaft. Bald jedoch will dieses Beiwerk und will auch der Hintergrund etwas für sich bedeuten, und so entstehn als neue, eigne Kunstgattungen die Landschaftsmalerei, die Genremalerei, das Stilleben usw. Kurz, wohin man auch schaue, in ihrem ganzen Sein, mit all ihrem Tun und Treiben gerät die Menschheit immer tiefer in die Vereinzelung, in die „Teilung der Arbeit“ hinein; und vor Lust an all der Mannigfaltigkeit der Bestrebungen, an der Menge von kleinen und immer kleineren Abgrenzungen merkt sie es

nicht, wie damit die großen und wesentlichen Grenzen und Unterschiede ganz verwischt werden, wie diese bunte Vielseitigkeit der gerade Weg zu einer alles verzehrenden uniformen Verflachung ist. Die Nationalität Deutschlands gegenüber anderen Staaten ist durch seine vielhäuptige Zertrümmerung schon nahe daran gewesen, ganz aufgerieben zu werden; die Verwirrung unzähliger Mundarten hat Einer Mundart den Weg zur Allherrschaft gebahnt bei uns wie bei den Griechen und den Italienern und anderswo; bald auch wird vor dem mannigfaltigen literarischen Reichtum, den alle Völker anhäufen, nirgend mehr eine Nationalliteratur bestehn, sondern eine Weltliteratur an deren Stelle treten. Das ist dann freilich auch eine Einheit: ob aber dieselbe, von der die Menschheit ausgegangen?

Diese immer zunehmende Zersplitterung aller Dinge ist aber nur die Folge von der zunehmenden Selbständigkeit und Selbsttätigkeit der einzelnen Individuen, von dem Heraustreten einer immer größeren Anzahl bedeutender Persönlichkeiten aus der nationalen Gesamtheit. Auf den gleichen Ursachen beruht denn auch die Zerteilung der ursprünglich bloß epischen Poesie. Denn die epische Poesie mit ihrer objektiven Anschauung und Darstellung der äußeren Wirklichkeit konnte sich nur so lange allein behaupten, als das Selbstbewußtsein des Individuums in die Bestrebungen und Erinnerungen der ganzen Nation aufging: sowie aber das Individuum mehr zu sich selber kam, sowie es das Walten Gottes nicht bloß um sich, sondern auch in sich zu suchen begann, sowie es sein Auge nicht mehr bloß objektiv auf äußere Tatsachen, sondern auch reflektierend auf die Zustände des eigenen Innern richtete, da erlitt auch die Poesie eine Umgestaltung; jetzt war nicht allein das Objekt der Anschauung, jetzt war auch das anschauende Subjekt von Bedeutung: das Epos dauerte zwar noch fort, aber wesentlich verändert, und daneben stellte sich als eigentliches Zeichen der neuen Zeit eine neue Gattung, die Lyrik, die Poesie der inneren Zustände. Es läßt sich diese Teilung der

Poesie mit den früher besprochenen anderweitigen Teilungen nicht bloß vergleichen: sie hängt auch historisch damit zusammen. Wir sehen z. B. noch an Homer, wie sich das alte Epos der Griechen in einer einigen, unzersplitterten Sprache bewegt habe: mit der Lyrik machen sich alsbald die mundartlichen Gegensätze geltend, und es gibt eine ionische, eine dorische, eine äolische Lyrik. Neben der altepischen Poesie des Mittelalters liegt, von allen bildenden Künsten allein mit Erfolg gepflegt, die Baukunst in der s. g. byzantinischen oder vorgotischen Weise, neben der sinnlichsten Art der Dichtkunst in polarischem Gegensatze die unsinnlichste unter den bildenden Künsten: sowie aber die Lyrik auf den Platz getreten ist, wird die Baukunst eine andere: es kommt nun erst die recht romantisch-mittelalterliche, die gotische oder deutsche, und es fängt auch mit einer Umkehr jenes polarischen Gegensatzes neben der unsinnlichen Kunst der Lyrik die sinnliche der Bildhauerei an, selbständige Bedeutung zu gewinnen.

Eben wie nun aber, um bei dieser letzten Vergleichung zu bleiben, auf die Trennung der Skulptur von der Architektur die Malerei folgt als ein Drittes, das den Abschluß der Entwickelung bezeichnet, indem es die getrennten wieder vereinigt und ihren Gegensatz vermittelt: gerade so folgt als drittes und letztes auf Epos und Lyrik das Drama: hier ist der Unterschied wiederum aufgehoben; die Lyrik ist in ihren Ursprung, das Epos, zurückgekehrt; und während das Epos äußere Tatsachen, die Lyrik innere Zustände darstellt, stellt das Drama innere Zustände in äußeren Tatsachen dar. Über diese dritte Stufe hinaus gibt es keine mehr, und kann es keine mehr geben; ist sie erreicht, so bleibt die Poesie stehn und zehrt von den gesammelten Schätzen, oder sie verfällt und geht unter: nunmehr sind beide, die innere Welt wie die äußere, in den Bereich der Poesie gezogen, im Epos und in der Lyrik als getrennte Gegensätze, im Drama verquickt und verschmolzen. So ist auch über die Malerei hinaus, in der das Ideale der

Baukunst und das Sinnliche der Skulptur sich durchdringen, keine bildende Kunst mehr gedenkbar. Der Parallelismus aber der Dichtkunst mit den bildenden Künsten zeigt sich auch auf dieser letzten Stufe zugleich als ein Synchronismus: die höhere Entwickelung des eigentlich deutschen Dramas, des auf deutschem Grund und Boden organisch gewordenen, fiel mit der Blüte der deutschen Malerei in das gleiche Jahrhundert.

Also Epik, Lyrik, Drama. Natürlich ist es niemals von dem einen zum andern im Sprunge gegangen: wie bei allem organischen Wachstum fehlt es auch hier nicht an Mittelgliedern, die verbinden, die den Übergang bilden und bezeichnen. Wie der architektonische Schmuck erst zum Relief werden mußte, eh die Bildhauerei mit ganz runden Figuren auftreten konnte, so mußte sich das Epos erst nur lyrisch färben und immer mehr und mehr lyrisch färben, bis sich zuletzt eine vollkommene Lyrik ergab; man mußte sodann die Vermittlung der Lyrik und des Epos erst versuchen, bald vom lyrischen, bald vom epischen Standpunkte aus, bis man die rechte Mischung und mit ihr das eigentliche Drama fand. Dergleichen Übergangsformen liegen besonders vor der Lyrik; weniger vor dem Drama: das fand sich leichter, sobald erst jene beiden vorhanden waren.

Wir wollen jene episch-lyrischen Zwischenarten, je nachdem noch das Epische oder schon das Lyrische in ihnen vorwaltet, teils mit in den jetzt noch vorliegenden Abschnitt ziehen, welcher der weiteren Betrachtung der Epik gewidmet ist, teils in den nachfolgenden, der von der lyrischen Poesie handeln soll.

Jetzt also begleiten wir noch den Entwickelungsgang der epischen Poesie auf die zweite Stufe, die Stufe der individuellen Subjektivität: die erste, die der nationalen Objektivität, haben wir hinter uns.

Man nehme jedoch das Wort Subjektivität nicht in eben demselben vollen, verschärften Sinne, in welchem z. B. die

romantische Poesie gegenüber der klassischen, oder die Schillerische gegenüber der Goethischen subjektiv zu nennen ist: denn es soll auch auf klassische und auf Goethische Gedichte seine Anwendung finden; es soll nicht überall ein ungebührliches Vorwalten, sondern jedes, auch das leiseste Eingreifen der Fähigkeiten und Neigungen des dichtenden Subjektes bezeichnen, wie das unvermeidlich wird, sobald einmal das Individuum dichtet: es soll überhaupt nur die Abweichung bezeichnen von jener vollkommenen, unverkürzten Objektivität der altepischen Zeiten.

Es kann nun aber das dichtende Individuum durch seine subjektiven Neigungen und Fähigkeiten darauf hingewiesen werden, beim Erfassen der epischen Anschauung besonders tätig zu sein entweder von seiten der Einbildung oder des Gefühls oder des Verstandes, und es gibt somit Epik der Einbildungskraft, des Gefühls und des Verstandes. In der Epik der Einbildungskraft erhalten wir dann die unmittelbare Fortsetzung der früheren nationalen Epik, in der des Gefühls die vermittelnde Anbahnung der späteren Lyrik; in der Epik des Verstandes aber sehen wir die Anschauung auf eine geistige Kraft bezogen, der weder hier noch sonst irgendwo in der Poesie eine solche positive Einwirkung gebührte; wir sehen da eine bald leichtere, bald schwerere Entartung der Kunst, wie sie anderweitig auch auf dem Gebiete der Lyrik nicht ausgeblieben ist. Wir können, wenn wir kurz sein wollen, die erste Art der Epik rein epische Epik, die zweite lyrische Epik, die dritte didaktische Epik nennen.

Nun zunächst zu der **Epik der Einbildung,** zu derjenigen Art epischer Poesie, die man wieder im engeren Sinne des Wortes Epos oder Epopöie zu nennen pflegt, zu den erzählenden Gedichten, die einen größeren Umfang haben und eine Reihe einzelner Sagen und Mythen an- und ineinander weben.

Die alte Freude an epischen Anschauungen behielt das Volk immer noch, auch als es nicht mehr auf jener Stufe gei-

stiger und sittlicher Bildung stand, welche die einfachen epischen Gesänge getragen hatte; es behielt immer noch die Freude an epischer Anschauung und Darstellung, wie denn überhaupt, sobald ein Volk nur irgend poetischen Sinn besitzt, sich der natürlicherweise zumeist auf diese Seite werfen wird: aber man empfand nicht mehr das reine Wohlgefallen bloß an der schönen Behandlung allbekannter Stoffe: man gewann ein überwiegendes Interesse für die Stoffe an sich selbst. Denn die rechte Vertrautheit mit denselben verschwand, und das wachsende Selbstbewußtsein der Individuen beschränkte die Sagen und Mythen immer mehr in ihrer Ausbreitung über die nationale Gesamtheit. So wollte man denn jetzo mehr hören; die epischen Dichtungen sollten mehr enthalten als ehedem.

Diesem neuen Bedürfnis kamen bei den Griechen zunächst die Rhapsoden entgegen. Die Aöden hatten ihre epischen Lieder noch gesungen und den Gesang mit Saitenspiel begleitet: sie konnten es bei der Kürze derselben, ohne daß sie selbst oder ihre Zuhörer darüber ermüdet wären; die Rhapsoden legten das Saitenspiel aus der Hand und rezitierten statt zu singen: denn für den Gesang wären ihre stoffhaltigen Dichtungen zu lang gewesen. Es waren jedoch diese Dichtungen wohl in den wenigsten Fällen wesentlich und ganz neue: sondern die Rhapsoden wucherten mit dem Pfunde der Aöden, sie fügten und flochten nur an- und ineinander, was sie bereits poetisch gestaltet vorfanden, hier Lieder über verschiedene Sagen, die sich in Zusammenhang bringen ließen, dort verschiedene Lieder über die gleiche Sage: ein Geschäft, das natürlich nicht wohl vonstatten ging, ohne daß sie selber zuweilen die dichtende Hand mit anlegten, um bald zu kürzen, bald und noch öfter einzuschalten, bald sonst irgendwie zu ändern. Von dieser Art poetischer Tätigkeit rührt auch der Name der Rhapsoden her: es ist eine bloße Grille, sich gegen die einfache Ableitung desselben von ῥάπτειν ἀοιδήν zu sträuben und dieser authentischen Etymologie die unmögliche von ῥάβδος

gegenüber zu stellen, welche die Rhapsoden zu Stabsängern macht. Schon Hesiod (fragm. 34 [265,2 Rz.]) braucht von sich und Homer den Ausdruck *ῥάψαντες ἀοιδήν*, und bei Pindar (Nem. 2, 2) ist *ῥαπτῶν ἐπέων ἀοιδοί* eine Umschreibung für *ῥαψῳδοί*. Waren aber bereits die alten Aöden gewißermaßen ein eigener Stand gewesen, so waren es die Rhapsoden natürlich noch viel mehr: jene verblieben in ihrem ganzen Wesen und Wirken mitten unter den Volksgenossen; diese stellten sich ihnen gegenüber. Eine solche Rhapsodenzunft war auf Chios das Geschlecht der Homeriden, nach welchen man bald auch die Rhapsoden andrer Inseln und andrer Länder, dann selbst die späteren epischen Dichter Homeriden nannte. Auch in Deutschland scheint es um das Jahr 1200 Leute nach Art der griechischen Rhapsoden gegeben zu haben, obschon sie da minder deutlich uud gewiß nachzuweisen sind.

Die Wirksamkeit der Rhapsoden ist aber nur eine vermittelnde, sie bereitet nur den weiteren Fortgang zu dem eigentlichen Ziele hin. Das stoffartige Interesse wächst nämlich je mehr und mehr; auch das schnellere Rezitieren der Rhapsoden geht dem Volke wieder zu langsam und bietet ihm zu wenig auf einmal; daneben regt sich in einzelnen poetisch begabten Individuen das Verlangen nach freierer Selbsttätigkeit. Und noch ein folgenreicher Umstand kommt hinzu. Je länger die Mythen und Sagen über ein Volk hin und durch die Zeiten und Geschlechter gewandert sind, desto mehr treten sie unter sich in einen kreisartigen abgeschlossenen Zusammenhang; gewisse Personen, gewisse Ereignisse erlangen ein Übergewicht, meist darum, weil sich der Charakter und das historische Selbstbewußtsein des Volkes am deutlichsten in ihnen ausgesprochen und somit auch von ihnen vorzüglich angesprochen fühlt: was sich auf diese Hauptpunkte nicht beziehen läßt, fängt man an, weniger zu beachten; man sucht aber womöglich alles auf sie zu beziehn. So erzählen die Lieder der Serben mit besonderer Vorliebe von dem in Tapferkeit und

Frömmigkeit gleich rohen Königssohne Marco, der gegen das Jahr 1400 bei dem letzten kräftigen Ankämpfen der Serben gegen die türkische Herrschaft voranstand; so ist der Fuchs, der sich mit seiner Klugheit über die andere Tierwelt erhebt, als der Mensch unter den Tieren bald die Hauptperson der Tiersage geworden; so Artus, mit dem die britannische Geschichte endigt, und Karl, mit dem die französische beginnt, die tragenden Grundlagen jener des welschen, dieser des französischen Sagenvorrates; so der Cid, durch seine Kämpfe mit den Mauren berühmt, das Sinnbild der Treue und des Trotzes des spanischen Vasallentums; so vor allen Siegfried in seinem Heldenmute, in seiner arglosen Gemütlichkeit der Liebling der Deutschen; so lehnt sich die deutsche Heldensage an die Völkerwanderung an, weil mit ihr die ganze Geschichte des Volkes einen neuen Anstoß und Umschwung erhielt; so endlich und aus dem gleichen Grunde ward der trojanische Krieg ein Kern und Mittelpunkt der griechischen Sage: Achilleus aber und Odysseus gingen allen Heroen dieses Krieges voran, weil der Grieche in dem einen seine freudige Tapferkeit, in dem andern seine geistige Gewandtheit personifiziert wiederfand. Hatte sich nun auf solche Weise der epische Vorrat immer mehr in bestimmte Gruppen und geschlossene, aber umfangreiche Kreise zusammengezogen, bei denen man gern verweilte, in denen man es vorzüglich liebte umher zu wandeln, so mußten auch die ausgedehnteren Dichtungen, wie die Rhapsoden sie bereits vortrugen, dennoch bald zu wenig ausgedehnt erscheinen: es mußte das Bedürfnis erwachen nach Dichtungen, die sich über den ganzen weiten Raum jener Kreise hin ausbreiteten, in denen sich Gelegenheit fände, recht vieles, wo nicht gar alles zu erzählen, was zur Anschauung jener wichtigsten Personen und Ereignisse dienen konnte.

Diese verschiedenartigen Neigungen und Richtungen aller und einzelner fanden, wo sie zusammentrafen, ihr gemeinsames Ziel in der Vereinigung der bisher getrennten, aber

zu dem gleichen Sagenkreise gehörigen Lieder oder Rhapsodien, in der Vereinigung derselben zu größeren, allumfassenden **Epopöien.**

Die Lieder der Aöden hatten immer nur je eine Sage erzählt, aus der Reihe von Erlebnissen eines Volkes oder Helden oder Gottes nur je eines herausgegriffen; die rezitierenden Rhapsoden waren schon, aber nicht zu weit, über diese Schranken hinausgegangen und hatten die frühere Einfachheit gegen eine jedoch gemäßigte Mannigfaltigkeit vertauscht; sie hatten sich dabei immer noch so nah als möglich an die Überlieferungen der Aöden gehalten, so daß es auch ihnen noch nicht beifiel, mehr als einzelne enger verbundene Gruppen aus all den Abenteuern des trojanischen Krieges zu bearbeiten. Nun aber ward nach Maßgabe jener Sagenkreise alles zusammengetragen, was von Dichtungen da hinein gehörte, es sollte hintereinander alles zu lesen und vorzulesen sein (denn man hatte sich inzwischen auch mit dem Gebrauche und der Kenntnis der Schrift besser befreundet), was von diesem und jenem Lieblingshelden Bedeutendes und auch minder Bedeutendes konnte erzählt werden: all die vorher selbständigen Einheiten der Lieder und Rhapsodien gingen nun in der großen und allgemeinen Einheit einer geschriebenen Epopöie unter. So entstanden in Griechenland die Ilias und die Odyssee, in Frankreich das Gedicht von der Roncevalschlacht und der Roman de Renart, in Deutschland das Nibelungenlied u. s. f.

Bei Arbeiten dieser Art galt es schon einen höheren Grad von selbstbewußter Kunst; wer sich dem Geschäft einer so ausgedehnten Umdichtung unterziehen wollte, der mußte umfassenden Überblick, geübten Geschmack und eigene poetische Geschicklichkeit mit zum Werke bringen. Denn es kam darauf an, ein Gebäude aufzuführen aus Bauzeug, das gar nicht dafür war berechnet und bereitet worden, aus zwanzig Liedern, deren jedes für sich scharf abgegrenzt war, ein einundzwanzigstes zu bilden, das all jene in sich begriffe; es kam darauf an, alles

zu benutzen, was jemals von diesem Helden war gesungen und gesagt worden, und dennoch ein Gedicht und Ein Gedicht herzustellen, ein in Idee und Darstellung einiges und abgeschlossenes poetisches Ganzes. Ein überaus roher Versuch, auf solchen Wegen ein Epos zu gestalten, der aber gerade durch diese seine Roheit für uns höchst belehrend ist, ist das erwähnte altfranzösische Gedicht von der Schlacht im Tale Roncevaux, welches zuerst Francisque Michel 1837 unter dem Titel La Chanson de Roland ou de Roncevaux herausgegeben hat. Hier liegt das verschiedenartige Bauzeug noch ganz unvermittelt und unverbunden nebeneinander: über dasselbe Ereignis erst ein Lied, dann ein andres, dann vielleicht noch ein drittes, selbst wo es leicht genug gewesen wäre, diese drei zu einem einzigen vierten sammenzufügen. Ähnlich der Roman de Renart (herausgegeben von Méon 1826), wo die Wiederholungen und unvereinbaren Widersprüche zwischen den immer noch getrennten einzelnen Branchen auf verschiedene Verfasser zurückzuführen sind. Besser haben ihre Aufgabe die Umdichter verstanden, denen wir die anderen genannten Epopöien verdanken; und hier war es schwieriger, und war es ein Triumph der neueren philologischen Kritik, dennoch diese Art der Entstehung und die verschiedenen Hände der einzelnen Dichter zu erkennen. Das Altertum selber hielt, als Ilias und Odyssee erst vollendet vor ihm dastanden, beide zusammen für das Originalwerk eines einzigen Dichters, den man Homeros nannte, indem man auf diesen Namen vielleicht nur zurückschloß aus dem Namen des berühmten Rhapsodengeschlechtes in Chios, der Homeriden: denn man dachte sich jene Epopöien früher entstanden als die Rhapsodien, d. h. man stellte einen Epiker mit zweimal vierundzwanzig geschriebenen Büchern mitten hinein zwischen die singenden Aöden und die sagenden Rhapsoden. Hinsichtlich der beiden Homerischen Gedichte den Sachverhalt zuerst ans Licht gestellt zu haben, ist das Verdienst Fr. Aug. Wolfs, dessen „Prolegomena de operum homericorum

prisca et genuina forma" vor seiner Ausgabe der Ilias vom Jahre 1795 erschienen sind. Die Entstehung des Nibelungenliedes hat Karl Lachmann in seiner Abhandlung „Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichtes von der Nibelungen Not" 1816 und in seinen „Anmerkungen zu den Nibelungen" 1836 nachgewiesen.

Die Umdichter, von denen Ilias, Odyssee und Nibelungenlied herrühren, sind alle drei darauf bedacht gewesen, an den kleineren Einheiten, von denen sie ausgingen, die gar zu augenfälligen Spuren der ursprünglichen Zusammenhangslosigkeit zu tilgen: sie haben überall ausgeglichen, manches fortgelassen, noch mehr eingeschaltet; so daß nun recht im Gegensatze zu der energisch vorwärts schreitenden Entwickelung der altepischen Lieder dem neuen Epos eine in behaglicher Ausführlichkeit verweilende Breite eigen wurde. Indessen hat diese Breite außerdem auch noch ihre innern Gründe und Zwecke: hätte man die energische Darstellung der alten Lieder beibehalten, so wäre bei der neuen Fülle des Stoffes und dem schnelleren Fortschritte des Vortrages oder der Lektüre der Leser mit Tatsachen wahrhaft überstürzt und überschüttet worden; so sehr das stoffartige Interesse jetzt die Oberhand hatte, so lag doch, eben weil es in solchem Maße vorherrschte, den neuen Epikern die Aufgabe ob, jedem Zeit zu lassen zur Beschauung und Auffassung der ungewohnten Mannigfaltigkeit. Und so konnten sie denn auch die einzige Saumseligkeit der alten Lieder mit in ihre Umdichtung hinübernehmen, jene früher (S. 81) besprochenen Wiederholungen und stehenden Redensarten nämlich, obgleich dieselben durch die jetzige Weise der Mitteilung in nichts mehr bedingt waren: ehedem waren sie unentbehrlich gewesen, um bei der Langsamkeit des Gesanges dem Vergessen vorzubeugen: jetzt, wo man schrieb und las, waren sie nicht so wohl an der Stelle. Wie in diesem Stücke, so schimmert auch sonst der alte aödische und rhapsodische Grund noch oft und noch deutlich genug hindurch, so

daß er der schärfer blickenden Kritik unserer Tage nicht entgehen konnte.

Sodann ging das Bestreben der neuen Epiker dahin, den überkommenen Sagenschatz wo möglich ganz zu erschöpfen und auszubeuten und nichts unberührt zu lassen, was innerhalb des Kreises lag. Konnte nun aber irgend ein Mythus oder eine Sage nicht füglich mit in den geradeaus fortschreitenden Verlauf eingereiht werden, so hielt man allenfalls inne und schweifte seitwärts zu ihr ab, um nachher wieder einzulenken und die alte Bahn fortzusetzen: mit einem Worte, man erlaubte sich Episoden.

Oft jedoch und sehr oft haben die Episoden nicht gerade diesen Anlaß, sondern sind vielmehr wieder nur eine Nachwirkung der alten Lieder, denen man folgte, und die man umdichtete. In diesen fand man die größte Einfachheit der Anschauung, die knappeste Beengung des Stoffes. Obschon man nun im neuen Epos die Grenzen nach allen Seiten hin in die reichste Mannigfaltigkeit ausdehnte, so wollte man doch wenigstens den Anschein der Einfachheit und der Beschränkung bewahren, und so vernehmen wir denn z. B. in der Odyssee den einen Teil von Odysseus Irrfahrten aus dem Munde des Dichters, den andern und größeren Teil aber episodisch durch vier Bücher hindurch aus dem Munde des Odysseus selbst, und im Nibelungenliede werden erst gelegentlich, erst Str. 88 fgg., durch Hagen Siegfrieds Kämpfe mit dem Lindwurm und mit den alten Herren des Hortes erzählt und die Leser in die Jugendgeschichte zurückgeführt, nachdem Siegfried schon als Mann aufgetreten: indem so, was eigentlich der Anfang der dargestellten Sagenreihe ist, in die Mitte eingefügt wird, gewinnt das Ganze den Anschein größerer Gedrungenheit und Abrundung, sieht konzentrierter, einfacher, einheitlicher aus.

Durch solche Mittel und auf solchen Wegen erwuchsen die genannten Epopöien alle aus dem überlieferten Vorrat epischer Stoffe und epischer Dichtungen: sonst aber bestehn unter ihnen

die merklichsten Unterschiede, und der Sammler und Umdichter der einen hat nicht das gleiche Maß künstlerischen Bewußtseins und freitätiger Geschicklichkeit besessen als die der andern.

Den untersten Rang möchte die Iliade einnehmen. Ihn gebricht am meisten die rechte Einheit der Idee und des Inhaltes: all die hohen Schönheiten, womit sie jeden gefangen nimmt, sind doch nur Schönheiten einzelner Glieder, nicht aber des ganzen Körpers, der aus diesen Gliedern zusammengesetzt worden. Der Beginn kündigt Achilleus als den Helden der Dichtung an: alsbald jedoch tritt er und sein Zorn in den Hintergrund, um erst gegen das Ende hin wieder von Bedeutung zu werden; mitten inne aber ist, nur mit vorübergehenden Rückblicken auf ihn, überhaupt von dem tatenreichen Kampfe die Rede, den Ilios und Griechenland nach den von Zeus gewogenen Loosen gegeneinander bestehn. Daher auch der altherkömmliche Name Ilias, nicht Achilleis.

Auf die Autorität der Iliade hin hat Fr. Schlegel behauptet, ein rechtes Epos müsse überall anfangen und überall schließen; und wiederum nach ihr hat A. W. von Schlegel das Wesen der epischen Dichtung darin gesucht, daß sie einem Relief gleiche, dessen Figurenreihe ohne alle Gruppierung hintereinander fortlaufe, und mehr nach Zufall oder Willkür beginne und ende als nach innerer Notwendigkeit. Zugegeben, daß ein gutes Relief so planlos gearbeitet sein dürfe, und zugegeben, daß diese Vergleichung etwa auch auf die Ilias passe, so ist doch in der Odyssee keine dergleichen Spur von Willkür und Zufall: sie steht in dichterischer Beziehung um vieles höher als die Ilias; von dem Anfange an, der wirklich auch ein Anfang ist, arbeitet alles der Erfüllung entgegen; die Leiden der verlassenen Gattin, der Auszug des Sohnes, um Kunde vom Vater zu erlangen, die Abenteuer, die dem Vater seinen Weg zur ersehnten Heimat immer länger und schwerer machen, alles sucht und findet das gleiche Ziel, den Lohn des Duldens und die Rache der Unbill,

und es ist nicht abzusehen, was nun irgend noch könnte getan und erzählt werden. Wäre die Ilias nicht, die ihren Ursprung aus einzelnen Liedern deutlich an der Stirne trägt, bei der Odyssee allein wäre die Kritik schwerlich darauf verfallen, die Existenz eines einigen Dichters zu leugnen: mit so gereifter Kunst sind hier die Spalten zwischen den einzelnen Teilen überkleidet, mit solchem Geschick sind die kleineren Einheiten unter eine neue große zusammengebracht, ja hier darf man an dem Ursprung aus einzelnen Dichtungen eher zweifeln. Jedesfalls aber steht der Umdichter oder Dichter der Odyssee schon sichtlich auf den Schultern dessen, der die Ilias gesammelt hat; in der Ilias zögerte das Individuum noch, sich geltend zu machen: in der Odyssee schaut es um sich mit dem heitersten Selbstbewußtsein; die schalkhafte Laune, die mitunter sogar in den Ton harmloser Parodie der Ilias hinüberstreift, ist nicht zu verkennen.

Das Gedicht von der Nibelungen Not übertrifft durch weitausgreifende Kühnheit des Plans beide griechische Epen. Die Taten der Ilias erfüllen wenige Wochen, die Leiden des Odysseus eine kleine Reihe von Jahren: die Nibelungen erstrecken sich über den Raum zweier Menschenalter voller Taten und Leiden. Über all die Kreise hin, welche sich an den Grundkern der deutschen Heldensage lagern, spannt sich sein reiches, vielfaltiges, vielfarbiges Gewebe; alles ist hineingezogen, der alte Mythos von Siegfried, die Sagen von den burgundischen Königen, von Attila, von Theodorich dem Großen. Und dennoch mangelt es nirgend an Einheit. Von Anfang bis zu Ende bewährt sich die mehrfach ausgesprochene welthistorische Idee, daß alle Freude dieser Welt zuletzt mit dem tiefsten Schmerze endige; die eigentliche Trägerin aber dieser Idee, die Person, in deren Handeln und Leiden dieselbe bis zur äußersten Vollendung durchgeführt wird, ist Kriemhild, die Schwester Günthers, dann die Gemahlin Siegfrieds, dann die Gattin Etzels: durch sie erhalten jene einzelnen Gruppen der Sage, wie sie geschicht-

lich und sagenhaft auf gemeinsamen Grund gestellt sind, von seiten der poetischen Idee verbindende Einheit. Das jedoch hat der Umdichter der Nibelungen vielleicht noch weniger verstanden als der der Iliade, seinen Zusätzen einen gewissen Einklang mit den alten Liedern und Rhapsodien zu geben und die Ungleichheiten dieser Lieder und Rhapsodien selbst durch überarbeitende Darstellung zu vermitteln und zu verwischen. Ich sage der alten Lieder und Rhapsodien: er schloß sich nämlich zum Teil noch unmittelbar an den lebendigen Volksgesang an, und nur hin und wieder, namentlich gegen das Ende hin, scheint zwischen seinem Buche und den alten Liedern des Volkes eine Mittelstufe zu liegen, wie die der griechischen Rhapsodien.

So war nunmehr dem stoffartigen Interesse genug getan: man besaß nun große inhaltschwere Heldengedichte und konnte sie lesen statt zu singen und zu sagen. Aber die Individualität hatte ihre Bedeutung in der Poesie einmal kennen gelernt: von dem an versäumte sie es nicht, sich immer mehr und mehr geltend zu machen. Kaum standen bei den Griechen Ilias und Odyssee, bei den Franzosen die Roncevalschlacht fertig da, so wuchs ihnen eine Menge immer neuer Epopöien nach, die sich freilich auch an altüberlieferten Stoff anschlossen und alte Mythen und Sagen und Märchen erzählten; die sich auch die Art und Weise jener in Anschauung und Darstellung zum Muster nahmen und selbst die alte Diktion und Versform treu bewahrten, wie die Griechen die Sprache Homers und den Hexameter: in einem Stück jedoch erwies sich die neue Selbständigkeit: man folgte zwar alten Sagen, aber nicht alten Liedern; man überarbeitete nicht bloß, man dichtete nicht mehr um: sondern was man gab, war in dieser seiner Gestalt durchaus neu und eigen. So die nachhomerischen Epiker der Griechen, die man auch Kykliker, κυκλικοί, nannte, weil ihre Gedichte zusammen den ganzen Inbegriff und Umfang der Sage wiedergaben. An sie und an Homer lehnte sich dann die epische Kunstdichtung der Römer, Ennius, Virgil usw. Solcher

poetischen Schöpfungen hatten die Franzosen schon im zwölften Jahrhundert genug; durch sie wurden die Deutschen, die bis dahin nur Lieder nach altepischer Art besessen hatten, nun auch mit der umfassenden und unsangbaren Epopöie bekannt. Alsbald versuchten diese auch selber die neue Kunst; die metrische Form dieser deutschen Gedichte war eine höchst einfache, zuerst bloß gereimte Prosa, die sich jedoch allgemach mehr künstlerisch gliederte, zu Versen von vier Hebungen, welche paarweis reimten: aber wie die neue Kunst aus jener Fremde zu ihnen gekommen war, versuchten die Deutschen sie zunächst auch nur an Stoffen jener Fremde, an französischen, provenzalischen und britannischen Sagen: für die einheimische Heldensage bestand (wenn wir von einer oder zwei nicht einmal recht sicheren Ausnahmen absehn dürfen) noch einige Zeit hindurch die alte Liederform, bis auch sie in dem Sammler der Nibelungen ihren Homer fand und nach ihm ihre in freier Individualität selbständigen und selbsttätigen kyklischen Epiker. Dies historische Verhältnis ist von Wichtigkeit: denn es lehrt, daß die Nibelungen mit den sog. Homerischen Dichtungen nicht genau auf einer und derselben Stufe stehn. Nicht die deutsche Epopöie überhaupt, sondern nur die Epopöie der deutschen Heldensage beginnt mit den Nibelungen, während Ilias und Odyssee den Anfang aller und jeder griechischen Epopöie bilden. Der Sammler der Nibelungen fand schon genug epische Dichtungen andrer Art vor, um an ihnen jene hohe Kunst der Komposition zu lernen: der Sammler der Ilias aber mußte ganz aus eigener Kraft den ersten Wurf tun.

Durch die neuen Epiker ward man so daran gewöhnt, epische Dichtungen bloß für die Schrift, für das Lesen und Lesenhören zu verfassen, daß man nun selbst da, wo die Einfachheit des Stoffes und der geringe Umfang gar wohl die sangbare Form zugelassen hätten, selbst da nur noch die unsangbare in Anwendung brachte. So besitzt die deutsche Literatur aus dem zwölften Jahrhundert und den folgenden eine Menge

von Legenden und Sagen und Märchen, erzählt in der Form der kurzen Reimpaare: vor jenem Zeitraum hätte man dieselben Stoffe nur in Liederform, nur durch den Gesang mitzuteilen gewußt.

In solchen **Erzählungen** (wie man all dergleichen kleinere epische Gedichte der Unterscheidung wegen benennen mag) lernte das Individuum noch um einen Schritt weiter über seine alte Unterordnung hinausgehen.

Die größeren Epopöien folgten lediglich dem von alten Zeiten her Überlieferten; es fiel da dem Dichter nicht ein, sich um Stoff an die Tagesgeschichte oder gar an die eigene Phantasie zu wenden: nur dem, was durch die nationale Tradition geheiligt war, nur dem, was im Lauf der wechselnden Zeiten und Geschlechter seinen Bestand behauptet und sich bewährt, was sich wie aus sich selbst heraus zu einem reich und schön gegliederten Organismus entwickelt hatte, nur solchen längst belebten und beseelten Anschauungen traute man, und das mit Recht, die Kraft zu, den Leser zu gewinnen und zu fesseln und ihn zu reproduzierender Tätigkeit zu nötigen, nicht aber dem, was heute erst um den Dichter herum geschehen oder gar erst heute von ihm erfunden wäre. Anders bei den kleineren, weniger enthaltenden, minder ausgedehnten Erzählungen. Hier sah man es mehr nur auf vorübergehende Unterhaltung ab, hier bedurfte der Dichter solch eines altbewährten Stoffes nicht: er selbst und seine Zeit konnten sich frisch in den Vordergrund stellen, er konnte Ereignisse des Tages erzählen, ja sogar alles selber erst erfinden, und dennoch durfte er der Wirkung gewiß sein. In der Epopöie zeigt sodann das dichtende Individuum seine zurückhaltende Bescheidenheit auch darin, daß es sich nur selten und nur in leiser Andeutung einen Widerspruch gegen die angeschaute Wirklichkeit gestattet; die Epopöie duldet also Spott und Laune höchstens nur hin und wieder: in der Erzählung sind sie zu Hause, und die Dichter lieben es hier, ihre freiere Tätigkeit auch dadurch kund zu tun, daß sie

den Verlauf der Tatsachen vom Anfang an bis zum Ende mit dem Lachen des Verstandes oder des Gefühles, mit Laune oder Spott begleiten. Es gab mithin neben der Epopöie wohl komische Erzählungen, wie bei den Griechen der verlorene und Homer zugeschriebene Margites, und im Mittelalter bei Deutschen und Franzosen so viele, daß ich keine einzelne zu nennen wüßte: aber komische Epen gab es nicht.

Bisher haben wir zuerst von den Anfängen, dann von den weiter entwickelnden Fortschritten der Epik gesprochen: jetzt ist noch von ihrem Untergang zu sprechen.

All die Neuerungen auf dem Gebiete der epischen Poesie, das Anschließen an einzelne abgerissene Begebenheiten, das Ablenken von der alten Sagenwelt, das in Spott und Laune beurteilende Eingreifen des Subjektes, das schon früher berührte bloß stoffartige, auf Idee und Form wenig mehr achtende Interesse, endlich das taubstumme Schreiben und Lesen, wodurch allgemach die gesamte epische Poesie dem lebendigen Verkehr war entfremdet worden: alles das mußte ihr bald den Untergang bereiten: wie sie mit Gesang begonnen hatte, so schlug sie zuletzt in Prosa um; neben das entschwindende Epos und an die Stelle des entschwundenen rückte die **Geschichtsschreibung.**

Überall jedoch, in der Geschichte der Menschheit wie in der Natur, wird der Gegensatz vermittelt durch Zwischenglieder und einleitende Übergangsstufen. So auch der Gegensatz der epischen Poesie und der historischen Prosa. Die moderne Geschichtsschreibung beginnt schon innerhalb des Epos, und das moderne Epos reicht noch hinüber bis in die Geschichtsschreibung. Denn der Verfall der epischen Poesie des Mittelalters wird dadurch bezeichnet, daß ziemlich zahlreiche Werke entstehn, die mit derselben zwar noch die Form des Verses und des Reimes, sonst aber wenig gemein haben, deren Inhalt bare, unpoetische Geschichte bildet, Chroniken und Biographien. Auf der andern Seite beginnt die historische Prosa mit Schriften,

die wieder mehr durch die Form als durch ihren Inhalt der Prosa zugehören: die Geschichtsschreibung in ihren Anfängen kennt so wenig als vorher die epische Poesie einen Unterschied zwischen Geschichte und Sage, und es haben an ihren Produktionen Phantasie und Gemüt noch beinahe ebensoviel Anteil als der Verstand. Gleichzeitig entwickelt sich neben der eigentlichen Geschichtsschreibung noch eine andere Art von historischer Prosa, in der geradezu und absichtlich Phantasie und Gemüt denselben Rang einnehmen als im Epos, so daß man hier die unkünstlerische Form der Rede wohl eine Ungehörigkeit nennen darf: die Prosa des Romans. Der **Roman** ist im Grunde nichts als ein prosaisches Epos, wie denn auch die ersten Bücher dieser Art sowohl bei den Deutschen als bei andern Völkern des Mittelalters entstanden sind durch prosaische Auflösung älterer Heldengedichte. Insofern bezeichnet er noch viel mehr den Untergang des Epos als den Beginn der historischen Prosa, und nur dieselbe Bequemlichkeit, die zu dergleichen Auflösungen veranlaßte, hat ihm über jene Vermittlungszeit hinaus bis auf die unsrige seinen Bestand sichern können. Bei den Griechen läßt sich eben ein solches Vorahnen der Geschichtsschreibung innerhalb der Poesie und ein solches nachhaltiges Übergreifen des Epos in die historische Prosa minder deutlich nachweisen. Soviel indessen weiß man doch, daß Herodots Vorgänger in ihrer leichtgläubigen Freude an Mythen und Sagen noch nicht sonderlich weit hinaus waren über das metrische Epos. Die Anfänge aber des griechischen Romans fallen in viel spätere Zeiten. Wir enthalten uns einer ausführlicheren Parallele zwischen Sage und Geschichte, zwischen Epos und Historiographie, zu der hier wohl der Anlaß gegeben wäre, und beschränken uns auf Einen Punkt, den wesentlichsten von allen, die verschiedene Stellung beider gegenüber der Idee.

Jede Sagendichtung drückt irgend eine in der Geschichte offenbarte Idee aus: aber sie rückt dieselbe in das Gebiet der

Einbildungskraft und läßt die gemeine Wahrheit der Tatsachen aufgehn in die Schönheit: da muß denn fortfallen, was zu viel ist und die einheitliche Anschauung der Idee behindert; auf der andern Seite fügt die Phantasie wieder hinzu, um der lebendigen Mannigfaltigkeit willen; und was geschehen muß, damit es möglich werde wegzulassen und zuzusetzen, selbst die verbliebenen und nicht erfundenen Tatsachen werden oft mit kühnster Freiheit umgebildet. Anders die Geschichtsschreibung. Allerdings wird sich auch der rechte Historiker niemals der idealen Richtung entschlagen: auch er wird in dem geschichtlichen Verlaufe, der ihm vorliegt, die leitende und belebende göttliche Idee zu erkennen suchen; sie wird auch ihm Anfang und Ende sowohl seiner eignen Produktion sein als der Reproduktion, die er auf seiten des Lesers bezweckt: aber, und darin beruht nun der große Unterschied, er sucht und sieht ihre Offenbarung nicht im Schönen, sondern im Wahren; er betrachtet die historischen Tatsachen, über denen sie schwebt, vom Gebiete des Verstandes her, nicht von dem der Einbildung; er verschmäht alles Zutun der Phantasie und duldet nur die Dienste der Erinnerung, die so vereinzelt der verständigen Erkenntnis unschädlich ist; er verwirft keine Tatsache, selbst wenn sie die Idee verdunkeln sollte, deshalb, weil sie dies tut; er erfindet keine, damit sie die Idee in ein helleres Licht setze: da braucht er auch nichts umzugestalten, sondern er gestaltet und bildet nur nach, was er vorfindet, und eh er es nachbildet, prüft er, ob er auch das Wahre vorgefunden habe. Aber wie gesagt, bei all dieser resignierenden Treue, all diesem rein verständigen Forschen wird er niemals die Idee aus dem Auge verlieren: er wird sich fort und fort wenigstens bemühen, sie mit der unverkürzten Wahrheit zu vereinbaren, sie als den Keim jeder Tatsache, jede Tatsache als ihre Frucht zu erkennen und so die Reihe der Ereignisse, die er vorführt, zu einem Organismus zu verketten, der durch die Einheit einer inneren Notwendigkeit zusammengehalten und beseelt sei und erst mit

Vollendung der Idee selber ende. Ein solches Verfahren ist es allein, das den vielfach mißbrauchten Namen pragmatischer Geschichtsschreibung in Anspruch nehmen darf, insofern πρᾶγμα nicht jedwedes bezeichnet, das geschieht, sondern etwas, das geschieht, weil es geschehen muß, und das wirksam ist, weil es geschieht, die volle Wirksamkeit aber und die wahre Notwendigkeit sich immer nur vom Standpunkte der Idee aus ergeben können. Der Historiker bemüht sich also, die wirkende Idee durch unverkürzte Wahrhaftigkeit der berichteten Tatsachen zur Erscheinung zu bringen: aber nur zu oft ist diese Bemühung eine fruchtlose; nur zu oft erweist sich ihm, sobald er mit den Erfahrungen und Urteilen des Verstandes sich begnügen will, statt jenes organischen, bloß ein mechanischer Zusammenhang; nur zu oft nicht einmal dieser. Und dennoch darf er, wenn er gewissenhaft ist, die Grenzen nicht überschreiten, innerhalb welcher ihm die Dinge so abgerissen, so ohne Leben und Bedeutung erscheinen. Da zeigt sich denn am herbsten und schärfsten der Kontrast zwischen Geschichte und Sage, das Unkünstlerische, das verglichen mit den Anschauungen der erzählenden Dichtkunst denen der historisch erzählenden Prosa beiwohnt: denn die Sage würde mit der Kühnheit der schöpferischen Phantasie jene der Idee widerstreitenden Einzelheiten entweder ganz beseitigen oder unter ihnen den Zusammenhang herzustellen wissen, den der Verstand nicht zu erkennen vermag.

Nachdem wir die Epopöie in dem Stufengange ihrer Bildung historisch entwickelt haben, wird es zweckdienlich sein, einen Blick auf das Wesen und die eigentümlichen Gesetze derselben zu werfen, und was sich in Beziehung darauf aus dem bisher Dargestellten ergibt, dogmatisch zusammenzufassen. Wir unterscheiden hier, wie schon früherhin, zwischen Epopöie im engern Sinne des Wortes und der sog. Erzählung.

Die Epopöie faßt gleich dem epischen Liede die Geschichte nicht historiographisch, sondern mythisch oder sagenhaft, weil

es ihr auf die göttliche Idee, und nicht auf Wahrheit, sondern zunächst auf Schönheit ankommt. Während jedoch das Lied auf Eine Begebenheit gerichtet ist, Einen Mythus, Eine Sage darstellt, umfaßt die Epopöie eine Reihe von Begebenheiten, breitet sich über einen ganzen Sagenkreis aus. Dabei darf jedoch die Einheit nicht verloren gehn, das Grundgesetz aller künstlerischen Produktion. Es muß also vor allen Dingen Einheit des geschichtlichen Verlaufes stattfinden: die einzelnen Begebenheiten müssen nicht nur in einem fortlaufenden kausalen Zusammenhange, sondern sie müssen auch alle in wirksamer Beziehung auf die belebende zentrale Idee stehn; das Gedicht muß mit Tatsachen beginnen, die schon auf die Vollendung der Idee hinarbeiten, muß schließen, wenn dieselbe vollendet ist, und muß innerhalb nichts enthalten, was nicht als Glied an diesem idealen Organismus tätig sein könnte. Nur so sind Episoden erlaubt: sie mögen die gradaus gestreckte Linie der Begebenheiten unterbrechen: aber sie müssen innerhalb des Kreises liegen, den die Idee beherrscht; es ist sogar ihr Hauptzweck, indem sie jene gerade Linie verkürzen, die Überschaulichkeit des Verlaufes zu erleichtern und die Einheit der Handlung durch scheinbare Einfachheit noch mehr herauszustellen, wie dies z. B. in der Odyssee (Buch 9 und folg.) geschieht.

Verbunden mit der Einheit des geschichtlichen Verlaufes und das beste, wenn auch nicht das einzig mögliche Mittel, sie zu behaupten, ist die Einheit der Person, d. h. daß von Anfang bis zu Ende Eine Person als die hauptsächliche da stehe, als diejenige, auf deren Geschick in Freude oder Leid alle Begebenheiten sich beziehen. So findet die ganze reiche Mannigfaltigkeit der Tatsachen gegenüber der innern idealen Einheit auch eine äußere, und eine wird durch die andre um so besser gesichert sein. Die Odyssee und das Nibelungenlied können auch hier als Beispiel gelten. Notwendig ist diese Einheit aber nicht: es ließe sich eine Epopöie über den trojanischen

Krieg denken ohne Einheit der Person und doch mit vollkommner Einheit der Idee und des geschichtlichen Verlaufes, wie ja auch eine solche in der Iliade ist versucht worden, wenn man abrechnet, was daneben eigentlich den Namen einer Achilleis verdient.

Noch weniger unumgänglich werden Einheit der Zeit und Einheit des Ortes erfordert. Was zuerst jene betrifft: so gut als die Sage solche Tatsachen fallen läßt, die keine wesentliche Bedeutung haben, ebensogut kann und muß es auch die Sagendichtung, die epische Poesie; darf sie aber Tatsachen überspringen, so steht ihr dasselbe auch bei den Zeiträumen frei, die nur von solchen Unwesentlichkeiten ausgefüllt sind. Die hauptsächlicheren Einheiten, der Idee und des geschichtlichen Verlaufes, werden darunter in keiner Art leiden. Immerhin jedoch ist es gut, wenn zu deren Verstärkung auch noch diese dritte hinzukommt, und der Verlauf der Begebenheiten auf einem ununterbrochenen Zeitverlaufe ruht; besonders sobald dieser Zeitverlauf noch zu überschaulicher Kürze abgegrenzt wird, geschehe das auch nur scheinbar. In der Iliade freilich dient es der Einheit des geschichtlichen Verlaufes weiter nicht, daß es nur ein Zeitraum von etwa fünfzig Tagen sein soll, innerhalb dessen alles das geschieht: denn jene Einheit ist sonst zu wenig begründet. Wohl aber stimmt es schön zu der sonstigen Abrundung der Odyssee, daß der Verlauf scheinbar nur einen Monat währt: scheinbar, denn eigentlich währt sie zehn Jahr; aber dieser Überschuß von Zeit wird mit allem, was darin sich ereignet, episodisch abgemacht. Die Einheit des Ortes sodann ist immer nur eine zufällige, keine wesentliche und notwendige Konsequenz von den Einheiten des Verlaufes und der Zeit; sie mag dienlich sein, wo sie sich ergibt: zu fordern ist sie nirgend. Wen stört es in der Odyssee, daß die Handlung über die ganze Welt hinschweift? Und wozu hilft es in der Ilias, daß sie auf einen engen Raum festgebannt ist?

Es hat demnach die Epopöie das mit aller übrigen Poesie gemein, daß sie das Schöne in Formen der Wirklichkeit als Schönes, d. h. einheitlich anschaut und darstellt; die besonderen Modifikationen dieses allgemeinen Gesetzes ergeben sich nur daraus, daß die Wirklichkeit der Epopöie die Geschichte ist. So teilt sie denn auch mit aller Poesie, überhaupt aber mit aller Kunst den Zweck ihrer Darstellung: auch sie geht darauf aus, daß die Anschauungen des Dichters in der Seele des Hörers oder Lesers reproduziert werden. Daraus ergeben sich wieder neue Gesetze und Anforderungen. Einmal für die Darstellung ein nicht zu schnelles Vorwärtsschreiten; je mannigfaltiger die Fülle von Begebenheiten ist, welche das Gedicht begreift, um so notwendiger ist es, bei jeder zu verweilen und dem Leser Zeit zu gönnen, daß er dieselbe klar und fest in seinem Innern nachbilde: geht die Darstellung zu schnell über die Einzelheiten hin, so bringt er es zu keiner zusammenhangenden einheitlichen Reproduktion des Ganzen. Es wird also Ausführlichkeit, es wird eine freilich gemessene Breite verlangt; es kann die eigentliche Erzählung um der Anschaulichkeit willen sogar in die Schilderung hinüberstreifen: nur daß auch die Schilderung den Anschein der Erzählung trage, daß sie historisch eingekleidet werde, daß sie keine ruhig fixierende sei: denn im Stillstand liegt die anschaulich machende Breite nicht, nur im zögernden, langsameren Fortschritt.

Sodann hat der epische Dichter zum Behuf eben dieser Reproduktion seines reichen Stoffes nach möglichst großer Objektivität zu trachten: er soll ja keine Schilderung seiner innern Zustände geben, er soll Tatsachen der Außenwelt erzählen: diese verlieren aber an objektiver Anschaulichkeit in demselben Grade, als er mit seinen subjektiven Gefühlen und Urteilen sich störend einmischt: wer steht ihm auch dafür, daß seine Gefühle und Urteile ebenfalls die des Lesers sein werden? Ganz zu vermeiden ist die Subjektivität freilich nicht, wo das Individuum dichtet und nicht mehr die ganze Nation:

aber sie soll nur insoweit vorkommen, als sie nicht zu vermeiden ist. Deshalb ist es auch in der Epopöie nirgend recht an der Stelle, daß die Einbildungskraft, dieses Organ der objektiven Anschauung, in Widerspruch gerate mit Gefühl und Verstand, daß der Dichter, was er erzählt, mit Laune und Spott erzähle, daß er lächerliche Begebenheiten vorführe, ausgenommen wenn dieser Widerspruch durch den weiteren Zusammenhang aufgehoben und ausgeglichen wird; und auch dann darf das Lächerliche immer nur leise, nur behutsam und bescheiden angedeutet sein: sonst stört es gleichwohl die Reproduktion. Ein schönes Beispiel von schonender und enthaltsamer Einmischung des Lächerlichen ist in den Nibelungen jene Stelle (Str. 588), wo Gunther von Brunhilden an den Nagel gehängt wird: das Ereignis gehört notwendig dahin, um die Persönlichkeit Brunhildens und Gunthers und Siegfrieds zur Anschauung zu bringen; innerhalb des weitern Verlaufes hat es auch nichts Lächerliches mehr: aber der Dichter gestattet sich's nicht einmal vorübergehend, seinem Leser ein spöttisches und schadenfrohes Gelächter aufzudringen. Viel bedenklicher ist eine Persönlichkeit im zweiten Buch der Ilias, Thersites; der Streit der Kunstrichter für und wider seine poetische Zulässlichkeit ist auch immer noch unentschieden: allerdings kommt hier zu der Lächerlichkeit noch die Häßlichkeit, ja sogar das Ekelhafte, und es ist schwer, ein solches Gemisch von Widerwärtigkeiten ästhetisch zu rechtfertigen.

Endlich muß, da der Epiker die Formen seiner Anschauungen aus der geschichtlichen Wirklichkeit entnimmt, diese Wirklichkeit auch für den Leser eine solche sein, damit die Reproduktion möglich werde: was er erzählen hört, muß er fassen und muß er glauben können. Eine ihm ganz nahe und alltäglich vor Augen liegende Wirklichkeit wird es darum nicht zu sein brauchen, und da das Epos immer aus der altüberlieferten Sage schöpft, auch nicht sein können: aber noch weniger darf sie ihm so fern liegen, daß er sich fremd fühlt

unter diesen Personen, unter diesen ihren Taten und Gesinnungen. Freilich gehörte der ganze Zustand der Zivilisation, auf welchem die Ilias und die Odyssee beruhen, für die Griechen in eine weit entlegene Vorzeit: sie fühlten sich aber darum diesen ihren Voreltern noch nicht entfremdet: auch sie waren, wenn schon nicht solche Helden, immer noch heldenmütig und hatten ungefähr noch die gleiche Art der Kriegsführung und der öffentlichen Volksbelustigungen, wie die Achäer der Iliade und die Phäaken der Odyssee. Sie glaubten auch eben so willig, was von Ares und der Pallas erzählt wurde, als was erzählt ward von Agamemnon und Menelaus; wunderbar und unglaublich war für sie noch nicht eins: ihr ganzes, immer noch lebendes Heidentum beruhte ja auf jenen Mythen. Nicht anders im Mittelalter. Man war sich keines Unterschiedes bewußt zwischen Geschichte und Sage: kaum die Gelehrten ahnten ihn, Überreste der Mythologie mischten sich in das Epos so viel ein, als man noch glaubte; die Helden der Rittergedichte waren Ideale, aber Ideale, die man nicht brauchte für unerreichbar zu halten. Und so fand überall, wo das Epos noch auf sich selbst bestand, der Epiker bei seinen Lesern alle Fähigkeit und Bereitwilligkeit vor, die ihnen dargestellten Anschauungen zu reproduzieren.

Die wahrgenommenen Gesetze sind zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern von Dichtern beobachtet worden, die sich gleichwohl all dieser Gesetze nicht bewußt waren: es machte sich von selber so ohne Absicht, ohne willkürliches Zutun der Dichter. Dies gibt uns das volle Recht, sie als organische Gesetze zu betrachten, als solche, die wesentlich und unabänderlich zur Natur des Epos gehören, als Gesetze, nicht als bloße Regeln; gibt uns also auch das Recht, die Epopöien der neueren Zeit mit ihnen zu messen: denn diese liegen außerhalb solcher historischen Entwicklung, auf deren Grunde sich Gesetze bilden können; und was noch mehr ist, all die einzelnen neueren Epiker haben jene älteren bewußtermaßen als

Norm und Vorbild vor Augen gehabt. So bleibt in bezug auf sie eigentlich nur die Frage, ob sie jene Gesetze richtig verstanden und richtig angewendet und die Muster richtig nachgebildet haben.

Die alten Epiker, die sich überall an die Sage anlehnen, mischen bei der engen Verkettung von Sage und Mythus überall auch die Mythologie in ihre Dichtungen ein: bei Homer, wie nach ihm bei Virgil nehmen die Götter ihren Anteil an der Handlung, und auch in den Epen des Mittelalters fehlt es nicht an der Einwirkung solcher märchenhaften Wesen, des Überrests der altgallischen und der altgermanischen Mythologie. So finden wir z. B. im Nibelungenlied Zwerge, Riesen und Nixen. Nach diesem Beispiel haben es denn auch die neueren Epiker für ihre Pflicht gehalten, den Raum über und unter dem Boden, auf welchem ihre Darstellung sich bewegt, mit übermenschlichen und göttlichen Wesen zu bevölkern: entweder sind es solche, die sie aus dem alten Heidentum und Aberglauben herübernahmen, wie die Epiker des siebzehnten Jahrhunderts griechische Götter und Göttinnen, und neuere, wie Wieland, Feen und Elfen; oder solche, die sie selber erst erfanden, wie Milton im verlorenen Paradies und nach ihm Klopstock im Messias Engel und Teufel, die ohne alle biblische und kirchliche Autorität nach Rang und Stand geordnet und jeder eigens benannt sind, oder wie Voltaire in der Henriade und andre personifizierte Tugenden und Laster. Sie meinten, dergleichen gehöre zum Epos, sie meinten es darin ihren Vorbildern gleich zu tun: aber wie ungehörig war das vielmehr alles, und wie sehr mußte es ihren Schöpfungen schaden! Wenn die Dichter des Mittelalters von Feen, Griechen und Römer von Göttern erzählten, so fanden sie den Glauben daran bei ihren Lesern vor; so waren das Gestalten, die für diese von vornherein lebendige Wirklichkeit besaßen, und die deshalb ebenso leicht in die Reproduktion übergingen als die Menschen, auf deren Geschick jene göttlichen Wesen hilfreich

oder feindselig einwirkten. Ganz anders aber steht es bei uns: wir glauben nicht mehr an Feen und Elfen; an Jupiter und Juno haben wir niemals geglaubt; die Personifikationen der Henriade sind weder für uns, noch für sonst wen irgend einmal eine Wirklichkeit gewesen; an einer uns aufgedrungenen Hierarchie von Engeln und einer Monarchie von Teufeln nehmen wir billigerweise Anstoß. Und dennoch sollen wir dem Dichter reproduzierend entgegenkommen; wir sollen Anschauungen, die für uns keine Wirklichkeit besitzen und auch keine besitzen können und dürfen, wir sollen Fiktionen, an die er selber kaum oder gar nie geglaubt hat, dennoch in uns eine Wirklichkeit geben. So haben jene Dichter in der besten Absicht von vornherein Ziel und Zweck aller Kunst, die Reproduktion, selbst vernichtet, haben in ihre Dichtungen nur ein halbes Leben und selbst den Keim des Todes gelegt. Die einzige Mythologie, deren Gebrauch jetzt noch dem Epiker verstattet ist, weil er bei ihr allein noch auf Reproduktion rechnen darf, ist die christliche Mythologie, wie die Legende sie gewährt. Zwar findet auch diese nicht bei allen Konfessionen den gleichen Glauben: aber doch liegt dem Protestanten ein Mythus der Katholiken nicht so fern, als dem Christen ein Mythus der Heiden liegt; hat für ihn die Legende auch keine Wirklichkeit, so hat sie doch, da ja die Katholiken nicht minder Christen sind, die Möglichkeit derselben; und so wird er sich gern zur Reproduktion verstehen. Es ist in Herders Cid schwerlich für irgend jemand störend, daß, wie im spanischen Original, so nun auch in dieser deutschen Nachbildung, die Apostel Petrus und Jacobus auf wunderbare Weise in die Handlung eingreifen: ein etwas älterer Dichter würde vielleicht die Genien des Ruhms und der Tapferkeit, ein noch älterer diese und jene griechische oder römische Gottheit an ihre Stelle gesetzt und damit alle Poesie über den Haufen geworfen haben.

Es ist aber nicht bloß der Gebrauch der Mythologie, worin unser Epos so beschränkt ist. Was noch mehr bedeutet, auch

das Gebiet der Sage ist ihm benommen. Denn wir haben keinen Sagenkreis mehr, über den hin sich das Epos breit und ruhig lagern könnte: wir haben nur noch vereinzelte Sagen, die vielleicht eine Ballade, niemals aber ein Epos füllen. Was ist da nun zu tun? Ein Zurückwandern aus allen Bedingungen der Gegenwart auf den in Zeit und Raum und Nationalität entlegenen Boden, der die Epopöien des Altertums und des Mittelalters trägt, ist freilich schon öfters versucht worden, z. B. von Rückert in Nal und Damajanti, in Rostem und Suhrab, von Simrock in Wieland dem Schmied, hat aber auch jedesmal in die Irre geführt: denn je epischer, also je objektiver nun der Dichter seinen Stoff anschaut und darstellt, desto fremdartiger wird er für uns; desto mehr fühlen wir, wie aller Zusammenhang zwischen jener Zeit und der unsrigen, zwischen jenem Volk und dem unsrigen abgeschnitten sei; desto mehr gewahren wir, wie wir den Weg in jene Welt nur noch an der Hand der Gelehrsamkeit, nicht aber an der Hand der Poesie mehr finden können; desto weniger sind wir imstande, die Produktionen des Dichters zu reproduzieren. Da wir also selbst keinen Sagenkreis mehr besitzen, die alten und fremden Sagen aber für uns unwirklich sind, so bleibt uns nur noch die Geschichte und die Erfindung, d. h. unsre Epopöie ist aus dem alten Erblande exiliert und in Länder verwiesen, welche die alte Epopöie niemals betreten hat. Das wäre kein Schade, wenn der Tausch nur ein minder ungünstiger wäre. Aber abgesehen von dem einzigen historischen Stoffe, der schon an sich selbst und ohne Zutun des Dichters mit der höchsten göttlichen Idee auch die größte Fülle der Poesie in sich trägt, dem Stoffe von Klopstocks Messias, liegt einmal alle Geschichte außerhalb des Bereichs der Dichtung: sie ist Sache der Prosa und wird erst dann für die Poesie tauglich, wenn der Kern der göttlichen Idee in ihr erkannt und sie zur Sage ist umgestaltet worden. Zugegeben nun, aber nicht zugestanden, daß auch ein einzelner Dichter unserer Zeit dies vermöge, daß es

in der Kraft und in der Macht eines Individuums unsrer Tage liege, die Geschichte sagenhaft-idealisch umzubilden: so gibt es auch dann wieder einen doppelten Anstoß und Widerstand. Gehört die Geschichte in entlegenere Zeit und Nationalität, so wiederholt sich, was vorher gegen die Erneuung alter Sagen ist eingewendet worden: die Anschauungen werden uns fremd sein, und es wird der Gelehrsamkeit bedürfen, um die Reproduktion vorzubereiten: um eine so vorbereitete Reproduktion ist es aber übel bestellt. Oder die Geschichte liegt uns nah, und wir sind wohl befreundet und fühlen uns verwandt mit solchen Charakteren und Sitten und Ereignissen. Dann aber wird mehr als einer, wie wir einmal für die Sage nicht mehr eingerichtet sind, sich an dieser unhistorischen Auffassung stoßen und sich wieder deshalb nicht zur Reproduktion verstehen wollen. Indessen ist dieser Übelstand allerdings der kleinere, und ein Dichter braucht kaum darauf zu achten. Von diesem Felde her dürfen wir noch am ersten wieder Epopöien erwarten. Fände sich nur erst ein Dichter, wie Napoleon ein Held war, so hätte er an diesem auch ein Objekt so großartig, wie das der Ilias und das der Nibelungen.

Außer den historischen Stoffen sind dann unsern Epikern noch erfundene vergönnt. Es mangelt an dergleichen Epopöien nicht: aber diese sind am öftesten verfehlt: es ist auch kein Verfahren so bedenklich als dieses. Denn es erfordert die größte poetische Kraft, um dem Leser ein Interesse abzugewinnen für Ereignisse, die ihm und jedem neu, für Personen, die ihm bis dahin unbekannt gewesen sind: eine Kraft, welche berufen wäre, sich auf die höchsten Ideen zu richten. Aber es haben sich bisher auch meist nur mittelmäßige Dichter auf solche Epen eingelassen: so Ernst Schulze in der Caecilie und in der bezauberten Rose. Goethes Hermann und Dorothea kann hier nicht wohl eingewendet werden. Einmal schon das im Vordergrunde sich bewegende Hauptereignis dieses Epos ist keine Erfindung des Dichters, die Motive dazu sind aus einem

ältern Buche entnommen, das die Geschichte der im Jahre 1732 vom Erzbischof von Salzburg vertriebenen Protestanten erzählt: indes davon müssen wir absehen; denn dies ältere Buch kennt so gut wie niemand, so daß für uns das alles die Bedeutung des neu Erfundenen besitzt. Aber es kommt hier auch noch der Hintergrund in Betracht, der jene Darstellung hält und trägt und ihr die Lokalfarbe gibt, die historischen Ereignisse, aus denen jene poetischen sich als einzelne Gruppe herauslösen. Und diesen historischen Hintergrund, welcher der ganzen Dichtung so wesentlich ist, hat der Dichter nicht erfunden, sondern der lebendigen Wirklichkeit seiner Zeit, der französischen Revolution, nachgestaltet.

Jetzt bleibt uns noch von den komischen Epopöien zu sprechen. Schon oben (S. 104) ist erwähnt worden, wie die alte Poesie sich die Einmischung des Komischen in umfassende Epen wo nicht versage, doch aus guten Gründen nur höchst selten gestatte und dabei jedesmal mit behutsamer Schonung verfahre; wie aber eine eigentliche Durchführung desselben bloß in solchen Dichtungen vorkomme, die bei ihrem geringeren Umfange die Reproduktionslust des Lesers nur für kurze Zeit in Anspruch nehmen, also nicht in Epopöien, sondern bloß in Erzählungen. Anders ist's in der neuern Epik, aber darum nicht besser. Nicht bloß, daß es Dichter gibt, welche ihrem Stoff die ernste Behandlung, die ihm eigentlich gebührte, immer und immer wieder entziehen, wie Pulci im Morgante und Wieland im Oberon, wo der Leser einmal übers andremal denselben Helden belachen soll, für den doch sonst die ernsteste und innigste Teilnahme angesprochen wird: nicht bloß also, daß es epische Dichter gibt, welche sich die unstatthafteste Einmischung des Lächerlichen dennoch gestatten, gibt es sogar noch solche, die überhaupt nur auf das Lächerliche ausgehen, deren Helden nicht bloß vorübergehend töricht erscheinen, wie Wielands Hüon, sondern von Anfang bis zu Ende die ganze Epopöie hindurch nichts anrichten als Torheiten und Narrheiten. Deutschland

besitzt dergleichen Gedichte seit Friedrich Wilhelm Zachariä, der 1742 ein komisches Epos, der Renommist betitelt, dichtete (LB. 2, 733). Das große Verdienst jedoch, diese neue Richtung überhaupt aufgebracht zu haben, muß man andern Nationen lassen, zuerst wohl den Italienern: unter diesen ist besonders Francesco Berni hervorzuheben, der im sechzehnten Jahrhundert Bojardos Orlando innamorato travestierte. Den nächsten Anstoß erhielt Deutschland durch den Lockenraub (1711) des Engländers Alexander Pope. Gewöhnlich steht die komische Epik zu der ernsthaften näher oder entfernter noch in dem Verhältnis der Parodie: sie sucht deren Art und Weise in Anschauung und Darstellung lächerlich zu machen, indem sie dieselbe als Mittel zu den nichtsnutzigsten Zwecken gebraucht: um eines Zopfbandes willen wird der ganze Olymp aufgeboten, und in eben derselben pomphaften Breite, womit Homer die Kämpfe Hektors erzählt, wird nun eine Studentenschlägerei berichtet. Manche gehn in der Parodie noch weiter und schließen sich damit enge an ein einzelnes älteres Epos an, aus all dessen großen Ereignissen sie nun nichts als lächerliche Lumpereien machen: so Aloys Blumauer in seiner Travestie der Aeneide. Ein komisches Epos der deutschen Literatur, dem diese parodische Beziehung durchaus fehlt, und das insofern den Vorzug vor allen verdienen möchte, weil es nun eine Dissonanz weniger hat, ist die 1784 erschienene Jobsiade von Karl Arnold Kortüm. Aber es hat doch nur eine Dissonanz weniger: denn eine andre unaufgelöste bleibt, und diese teilen alle komischen Epopöien miteinander, daß man nämlich Tausende von Versen, daß man eine ganze Reihe von Gesängen hindurch zu Reproduktionen genötigt wird oder soll genötigt werden, bei denen Verstand und Gefühl mit der angeschauten Wirklichkeit sich in Widerspruch befinden. Der letzte Erfolg einer solchen Dichtung ist der, aus der Seele des Lesers eine dumpfe Leere gemacht zu haben: denn in dem langen Konflikte reibt sich endlich eine Kraft an der andern auf. Zum Glück gelingt es aber unsern

komischen Epikern nur selten, uns so zur Reproduktion hinzureißen.

Von der Epopöie haben wir die Erzählung unterschieden. Da bei dem einfacheren Inhalt und dem kleinern Umfange einer solchen die reproduzierende Tätigkeit des Lesers nicht für so lange Zeit und auf so mannigfaltige Weise beschäftigt wird, als bei der reicheren, weiter hin sich ausdehnenden Fülle von Ereignissen, die der Epopöie eigen ist, so steht hier auch dem Dichter manches frei, was ihm in einer Epopöie entweder gar nicht oder nur in sehr beschränkter Weise gestattet wäre. Hier genügt allenfalls auch ein geringerer Grad von Objektivität: denn der Leser kann die Anschauung doch bewältigen; er läßt sich willig zu Spott und Laune verleiten: denn die Dissonanz dauert nicht gar zu lange; er nimmt mit Anschauungen vorlieb, die der Dichter aus der nächsten Wirklichkeit oder gar aus seiner Phantasie geschöpft hat, denen es daher an ausgereifter Kraft der Idee gebricht: um so schneller kann er daran vorübergehn. Alles das ist dem Dichter einer Erzählung erlaubt: aber es gehört nicht gerade zum Wesen derselben: sie kann ebensowohl ernst und tief idealisch sein, wie namentlich da, wo sie ihre Anschauungen aus der christlichen Mythologie entlehnt, wo sie Legende ist, oder sich Legende und Sage mit einander mischen, wie z. B. im armen Heinrich Hartmanns von Aue. Bei jener Freiheit erklärt es sich, warum die große Fülle solcher Gedichte, die wir seit Hans Sachs und Friedrich von Hagedorn besitzen, sich getrost neben die des Mittelalters stellen darf, während das neuere Epos gegenüber dem älteren so vielen einschränkenden Bedingungen unterliegt, daß es ihnen eigentlich schon unterlegen ist.

Bisher haben wir die Weiterbildung des alten epischen Gesanges auf dem epischen Gebiete verharren sehn. Nun werden wir gewahren, wie derselbe teilweise auf das Gebiet der Lyrik hinübergeleitet und damit die Ausbildung der letztern als einer eignen Gattung angebahnt und vermittelt wird. Diese ver-

mittelnde Anbahnung der Lyrik ist die **Epik des Gefühles und Gemütes.**

Bei den Griechen ward der Grund zu einer solchen Mittelstufe schon in sehr früher Zeit gelegt. Schon vor Homer bestand neben den epischen Liedern, die täglich und überall konnten gesungen werden, eine Art epischer Gelegenheitspoesie: es gab Dichtungen, die nur auf bestimmten Anlaß hin zuerst verfaßt, und nur, wenn dieser Anlaß etwa wiederkehrte, durch wiederholte Anwendung erneuert wurden. Es waren dies die **Hymnen** und die **Threnen** (θρῆνοι), religiöse Preisgesänge und Klagelieder: jene zu Ehren einem Gott, diese einem Verstorbenen; jene an religiösen Festen, diese bei Begräbnissen, oder wo sonst eine Gelegenheit sich darbot, eines Gottes mit preisendem Jubel, eines abgeschiedenen Menschen mit Lob und Trauer zu gedenken. So die klagenden Gesänge, welche Andromache, Hekabe und Helena an der Leiche Hektors anstimmen: Il. 24, 716 fgg. Die Beziehung auf die einzelne Feierlichkeit, auf das vorliegende Ereignis brachte es ganz natürlich mit sich, daß neben den Wundern des Gottes, neben den Taten des Menschen, die man erzählte, man auch den Gefühlen, welche die Feierlichkeit anregte, Worte gab; daß man dort die religiöse Empfindung, hier die Betrübnis aussprach; daß man also dem objektiv angeschauten Stoff eine reflektierende Richtung auf das Subjekt verlieh, daß man die Tatsachen der äußern Wirklichkeit in Verbindung setzte mit den innern Zuständen, kurz, daß man dem epischen Gehalt noch ein lyrisches Element beimischte. Anfänglich zwar war dies letztere sehr gering und nahm eine durchaus untergeordnete Stelle ein. Das zeigen am deutlichsten die sog. Homerischen Hymnen, die anerkanntermaßen jünger sind als die letzte Abfassung der Ilias und der Odyssee, und in denen gleichwohl das Lyrische sich immer noch einschränkt auf einige das Lob der Gottheit allgemein aussprechende Zeilen zu Anfange und ein kurzes Gebet zum Schluß, während alles übrige rein episch erzählend ist. Sie haben auch noch die

gewohnte epische Form, den Hexameter, sowie die epische Sprache der Ilias und der Odyssee, und dies reichte früher hin, um Homer als den Verfasser zu bezeichnen. Späterhin jedoch, je mehr sich die Poesie ihrem epischen Grunde entfremdete, je mehr sie Sache des Individuums ward, desto mehr breitete sich auch der lyrische Zusatz aus; und zwei Arten solcher Gelegenheitsdichtung, der Päan und der Dithyrambus, die ursprünglich nur von den beiden Göttern preisend erzählt hatten, deren Namen sie tragen, von Apollo und Bacchus, entäußerten sich endlich dieser mythisch-epischen Beziehung gänzlich und traten als Gesänge des Jubels und der Begeisterung überhaupt vollkommen in den Bereich der Lyrik über.

Den Threnen der Griechen entsprechen in der römischen Literatur die **Nenien** *(Neniae, Naeniae)*, nur sind es nicht gerade Klagelieder wie die θρῆνοι, sondern vielmehr Lieder zum Lobe der Hingeschiedenen; sie wurden bei Leichenbegängnissen und Gastmälern zur Flöte gesungen. Vgl. Niebuhr, Röm. Geschichte (1853) S. 146. Auch in der Literatur der Hebräer finden wir schon in sehr frühen Zeiten solche lyrisch-epische Dichtungen, wie die Hymnen oder die Threnen oder die Nenien. Es sind Lobgesänge Gottes, Klage- und Preislieder auf Verstorbene u. dgl. Der Hauptsache, dem Grund und Kern nach sind sie episch, die Lyrik tritt nur hinzu als Ausdruck des durch die Fakta angeregten momentanen Seelenzustandes. So die Lobgesänge Moses, der erste nach Durchziehung des roten Meeres (Exod. 15), der zweite am Ende des vierzigjährigen Wüstenzuges (Deuteron. 32); so ferner das Lied der Richterin Debora nach dem Siege über Sisera (Judic. 5). So auch noch mehr als einer der Davidischen Psalmen, z. B. Ps. 18 = 2 Sam. 22, „ein Lied, das David redete vor dem Herrn, als ihn der Herr errettet hatte von der Hand aller seiner Feinde und von der Hand Sauls"; sodann 1. Chron. 17 ein Lied, das David bei der Einholung der Bundeslade singen läßt und einen Rückblick auf Israels frühere Geschichte enthält. So endlich

auch viele nachdavidische Psalmen aus der Zeit des Exils und nach dem Exil. Diesen Lobgesängen steht als θρῆνος gegenüber das Klagelied Davids auf Saul und Jonathan: 2. Sam. 1 (vgl. 1. Kön. 13, 30). Der Vortrag solcher lyrisch-epischen Dichtungen geschah auch bei den Israeliten ganz nach der konstanten, schon geschilderten Weise der altepischen Zeit: der Gesang war mit Instrumentalmusik und Tanz verbunden. So werden die Siegesloblieder auf Saul und David von tanzenden und musizierenden Weibern gesungen: 1. Sam. 18, 6. 7, und bei jener Einholung der Bundeslade nach Jerusalem tanzte David selbst mitten unter dem Volke vor dem Heiligtum her: 2. Sam. 6, 14 = 1. Chron. 16 und 29. Auch Judith 15. 16 kann hier als Beleg angeführt werden.

Wir stellen neben die Poesie des Altertums die der modernen Völker. Da sehen wir noch deutlicher als dort, wie eng und unmittelbar sich die lyrische Epik an den alten epischen Gesang anschließe, und wie damit ein nur halber Schritt vorwärts getan sei nach der eigentlichen Lyrik hin. Es gibt noch jetzo Völker, die immer noch nicht über diesen halben Schritt hinausgekommen sind, die immer noch keine eigentliche Lyrik besitzen, sondern nur epische und lyrisch-epische Lieder: epische, welche sich bloß auf äußere Tatsachen richten; lyrisch-epische, welche die äußeren Tatsachen mehr nur als Motiv und Fundament für die Darlegung innerer Zustände gebrauchen, in welchen der epische Stoff wohl sogar erst erfunden wird, um einen Anknüpfungspunkt für die lyrische Empfindung zu gewähren. Solche Völker sind namentlich die Litauer und die Serben. Und zwar haben die Serben schon mehr dergleichen lyrisch-epische Dichtungen als die Litauer, weil sie in der Zivilisation schon etwas weiter vorgeschritten sind, während die Litauer durch ihren geringeren Grad von Bildung mehr auf der alten bloß epischen Stufe zurückgehalten werden. Aber des epischen Grundes können auch die Serben noch immer nicht entbehren: z. B. rein lyrische Liebeslieder

findet man da nirgend, sondern es wird etwa von zwei Liebenden erzählt; die Erzählung mag sich auf eine einzige epische Situation einschränken ohne weiter ausgedehnten Verlauf: aber wenigstens eine epische Situation muß vorhanden sein, und daran erst entfaltet sich die Anschauung und Darlegung innerer Zustände; jedoch nicht in lyrischer, sondern selbst diese immer noch in einer gewissen epischen Haltung, z. B. in Gesprächsform. So sehen die lyrisch-epischen Lieder der Serben oft nur aus wie Trümmer und Bruchstücke größerer, mehr ausgeführter epischer Gesänge, nur daß in ihnen die innern Zustände auf eine Weise berücksichtigt und hervorgehoben sind, von der das reine Epos nichts weiß[1].

Bei uns Deutschen ist die lyrisch-epische Dichtung durch zweimalige Wiederholung ähnlicher Umstände auch in zwei verschiedenen Epochen aus dem Epos hervorgegangen. Zuerst im zwölften Jahrhundert, als der altepische Gesang entschwand, und die Epopöie an seine Stelle rückte: da begann sich neben dieser Epik der Einbildung in dem früher besprochenen Stufengange auch die Lyrik zu entwickeln; aber eben nur noch zu entwickeln: sie stand nicht gleich fertig da, sie ward erst eingeleitet; uud die einleitende, vermittelnde Zwischengattung war eben die lyrische Epik. Wir finden, eh uns gegen Ende des zwölften Jahrhunderts die vollständige Lyrik entgegentritt, vorher um die Mitte desselben Lieder ganz in der Art und Weise der soeben besprochenen serbischen: äußere epische Situationen, eine oder mehrere eng zusammenhangende Tatsachen, und daran geknüpft, darauf sich beziehend innere Zustände, wie sie weiterhin das ausschließliche Gebiet der Lyrik sind; jetzt aber nur noch innere Zustände der Person, welche Objekt der Erzählung ist, nicht des Dichters. So z. B. ein Lied unter dem Namen des

1) Beispiele bieten die Dainos oder litauischen Volkslieder, gesammelt, übersetzt und herausgegeben von L. J. Rhesa (Neue Auflage. Berlin 1843) S. 48. 145, und die Volkslieder der Serben, metrisch übersetzt von Talvj 1, 38. 67; 2, 14. 68.

Dietmar von Aist (LB. 1, 399): Zum Eingang eine kurze epische Erzählung: „Ez stuont ein frouwe alleine und warte uber heide und warte ir liebes: sô gesach si valken fliegen". Darauf mit einer schnellen und leichten Wendung die lyrische Exposition dieses epischen Motivs: ein Selbstgespräch eben dieser Frau legt ihre inneren Zustände dar, aber mit Beziehung auf jene äußere Tatsache und auf Veranlassung derselben, indem sie zunächst sich mit dem Falken vergleicht: „Sô wol dir, valke, daz du bist! du fliugest, swar dir lieb ist; du erkiusest dir in dem walde einen boum, der dir gevalle. Alsô hân ouch ich getân: ich erkôs mir selber einen man; den erwelten mîniu ougen. daz nîdent schône frouwen" usf. Dergleichen episch gestaltete, lyrisch gefärbte Dichtungen waren es, aus denen bald darauf die eigentliche Lyrik hervorging. Und damit war dann für einige Zeit die lyrische Epik wieder beseitigt. Als aber mit dem eigentümlichen Leben und Glauben des Mittelalters auch die epische Epik, die aus ihnen ihre Nahrung gezogen hatte, dahin starb, im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, da erstand mit diesem neuen Untergange der epischen Poesie auch von neuem die lyrische Epik, und es gab wiederum Verknüpfungen epischer Motive und lyrischer Ausführung, wie dort im zwölften Jahrhundert. Nur gestaltete sich die Sache jetzt doch anders als damals: denn sie war auch das Ergebnis ganz andrer Verhältnisse. Die lyrisch-epische Poesie des zwölften Jahrhunderts war nur ein vorübergehendes Mittelglied zwischen der alten Epik und der neuen Lyrik gewesen: sie schaute als solches mit zwei Antlitzen zugleich vorwärts und rückwärts; sie hatte noch ihr Teil von der alten Epik und schon ihr Teil von der neuen Lyrik. Die lyrische Epik aber von 1400 bildete keine dergleichen Übergangsstufe, bereitete und verkündigte nichts Neues: sie war nur ein Nachlaß und Überrest, vor ihr zwei Jahrhunderte schon voll Epopöien und lyrischer Dichtungen. In der neueren lyrischen Epik liegen die beiden Elemente nur selten so sauber gespalten nebenein-

ander da, vielmehr verschwindet gewöhnlich das Lyrische vor dem Epischen oder das Epische vor dem Lyrischen beinahe ganz. Diese letzte Umgestaltung des epischen Nationalgesanges besteht noch bis auf den heutigen Tag, aber auch sie schon längst wieder sterbend und absterbend: es sind die deutschen **Volkslieder.** Denn der Gegensatz zwischen gelehrter und volksmäßiger Poesie, der schon im zwölften Jahrhundert begonnen hatte, vollendete sich zu immer größerer Schärfe, je mehr die geschmacklose Gelehrsamkeit und Gelehrttuerei der Gebildeten und Halbgebildeten zunahm; und je unheimlicher es der Poesie unter den Doktoren und Handwerksmeistern ward, desto froher war sie, noch eine Zuflucht zu finden bei den fahrenden Schülern und Gesellen, den Hirten, den Jägern, den Landsknechten. Hier aber empfing sie die Gestalt, welche die gegebenen Verhältnisse notwendig mit sich brachten: diese Leute befanden sich mitten in der allgemein vorgerückten Zivilisation immer noch in einem Zustande, der näher an den früheren einfachen Naturzustand, aus welchem das altepische Lied erwachsen war, als an die neue Bildung grenzte; gleichwohl waren sie, wenn auch nur fernab, von Zivilisation umgeben; ganz unberührt von der Epik und der Lyrik der Gelehrteren konnten sie nicht geblieben sein: und so ergab sich denn jene schon vorher bezeichnete neue Mischung beider Arten In mehreren Stücken aber treffen diese Lieder unsers gemeinen Manns genau überein mit den Nationalliedern der grauen Vorzeit. Einmal, daß auch ihr Inhalt stets ein ganz einfacher ist, Ein Ereignis, Eine Hauptbegebenheit, nicht deren viele zu einer fortlaufenden Reihe aneinander gekettet, wie in der Epopöie. Sodann daß sie gleich jenen auch keine Verfasser haben, daß sie vollkommenes Gemeingut und darum eine gemeinsame Schöpfung des ganzen niederen Volkes sind. Zuerst freilich sind sie immer von Einem ausgegangen: aber schon dieser Eine dichtete nicht als Einer, sondern als Glied eines größeren Ganzen; und dieses größere Ganze arbeitete sofort dem ersten

Schöpfungswurfe nach. Wir können manche noch lebende Volkslieder durch eine Reihe von Textes-Rezensionen mehr denn drei Jahrhunderte weit zurückverfolgen, und da zeigt sich denn, wie im Verlauf der lebendigen Überlieferung und Fortpflanzung durch den Gesang (denn auch diese gilt hier wie beim ältesten Epos, und der Druck ist nur ein untergeordnetes Hilfsmittel), wie im Verlauf der mündlichen Überlieferung auch der Text leise und allmählich nach Zeit und Ort sich umgestaltet hat; wie dasselbe Lied, weil eben das ganze Volk überall und immerfort daran dichtet, ein andres ist im sechzehnten, ein andres im neunzehnten Jahrhundert, ein andres in der Schweiz, ein andres in Schlesien, und doch allemal im Grunde dasselbe.[1]

Eben solche lyrisch-epische Volkspoesie gegenüber der Epik und Lyrik der Gelehrten und Gebildeten finden wir auch bei allen übrigen zivilisierten Völkern. Es wird zweckdienlich sein in dieser Beziehung hier die Schweden und Dänen, dort die Engländer und Schotten, dort endlich die Spanier vorübergehend ins Auge zu fassen.

Bei den Schweden und Dänen zeigt sich in dem großen Vorrat von schönen und bedeutsamen Volksliedern, welche sie besitzen, das lyrische Element meistens auf eigentümliche Weise von dem epischen abgesondert. Die größere Masse des Liedes ist da durchaus episch; von Strophe zu Strophe schreitet in dem rechten Verlauf der einzelnen Tatsachen die Handlung vorwärts, oft noch mit derselben energischen Hast, wie sie dem ältesten Epos eigen war, und gewöhnlich so, daß sie von Reden und Zwiegesprächen der Handelnden charakteristisch begleitet wird, was gleichfalls schon als besondre Eigentümlichkeit der altepischen Poesie gerade des Nordens ist bezeichnet worden (S. 80). Das Lyrische aber liegt mehr außerhalb des

1) Ein bemerkenswertes Beispiel gibt die Vorrede zu LB. 2, S. 7. 8.

Gedichtes, indem es in den Refrain verwiesen, also eingeschränkt ist auf eine oder zwei Zeilen, die hinter allen Strophen, sei das Lied auch noch so lang, regelmäßig und gleichmäßig wiederkehren. Erst hier wird, meistens in abgebrochenen, halb rätselhaften Worten, die Beziehung ausgedrückt, in welcher die erzählten Tatsachen zu dem Gemüte des Erzählenden stehn; hier erst erhält man zu dem Objekt der äußerlichen Wirklichkeit auch den inneren Zustand des dichtenden und singenden Subjektes. So z. B., wenn durch schwedische Lieder, die eine leidvolle Liebesgeschichte erzählen, sich als Refrain die Worte hindurchziehen: „Mich dünkt, es ist schwer zu leben" oder: „Doch ich weiß, der Kummer ist schwer" oder: „Doch keiner kann den Kummer vertreiben".[1]

Die Volkslieder der Engländer und der Schotten im Niederlande pflegen das Lyrische nicht so bloß äußerlich neben das Epische hinzustellen, sondern es enger und inniger mit demselben zu verschmelzen, jedoch so, daß bei weitem der stärkere Akzent auf dem Epischen ruht. Die Erzählung geht in raschen und großen Schritten bis zum Abschluß vorwärts; immer nur Ein Ereignis mit seinen Motiven und in seinem tatsächlichen Verlauf. Das Lyrische aber zeigt sich, wo es eingreift, wiederum nicht sowohl darin, daß der Dichter seine innern Zustände darlegt und die erzählten Tatsachen in Beziehung bringt auf seine Subjektivität, als vielmehr in kurzer Andeutung der innern Zustände jener Personen selbst, welche Objekt der Anschauung sind, in fliegender Bezeichnung der Gemütsbewegungen, die mit den äußeren Tatsachen als Motiv oder Erfolg in unmittelbarer Verbindung stehn. Damit grenzt das schottische Volkslied aufs nächste an die Weise des altepischen Gesanges, nur daß in dem letztern solche innere Motive als Rede

1) Vgl. Altschwedische Balladen, Märchen und Schwänke samt einigen dänischen Volksliedern. Übersetzt von Gottl. Mohnike (1836) 74. 93. 151.

und Gespräch erscheinen, sich also gewissermaßen auch zu äußeren Tatsachen objektivieren, während dort die innern Motive auch nur als solche aufzutreten pflegen. Vollendet aber und zugleich zum Gipfel und bis zur Grenze geführt ist die lyrische Auffassung, wenn eine episch objektivierte Person aus ihrem innern Zustande heraus selber die Tatsachen als vergangene und geschehene erzählt, welche zu dieser ihrer Gemütsstimmung die kausale Grundlage bilden. Das schönste Beispiel dieser Art ist das durch Herders Verdeutschung bekannt gewordene Lied von Edward dem Vatermörder (LB. 2, 1039): die Rede schreitet, dialogisch belebt, vorwärts als Ausdruck eines innern Zustandes, und die Tat liegt dahinter zugleich als Motiv dieses Zustandes und als Gegenstand dieser Rede. Ganz ähnlich ein deutsches Lied bei Uhland „Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder" S. 272. Die englische Benennung solcher lyrisch-epischen Gedichte ist *ballad*, eigentlich wie das provenzalische *balada* und das italienische *ballata* s. v. a. Tanzlied; was dann auf die alte Vereinigung von Poesie, Musik und Tanz zurückweist.

Wir stellen den **Balladen** der Engländer und Schotten die **Romanzen** der Spanier gegenüber. *Romance* (eigentlich die romanische Volkssprache, und was darin abgefaßt ist), so nennen die Spanier jedwedes erzählende Gedicht von einfachem Inhalt und geringerem Umfange; und nach diesem Vorgange bezeichnet auch Frankreich seine Lieder mit demselben Namen. Wir haben aber zwei Arten von Romanzen zu unterscheiden. Entweder sind es rein epische Lieder, ganz in der ältesten Weise, etwa auch mit einem die Tatsachen begleitenden oder sie vertretenden Dialog. Oder lyrisch-epische. Diese bald so, wie die Gedichte der Serben und die der Deutschen des zwölften Jahrhunderts: zuerst eine abgerissene epische Situation, darauf innere Zustände lyrisch entfaltet; aber Zustände nicht des dichtenden Subjektes, sondern des Objektes der Dichtung; so daß also auch hier die Individualität des Dichters noch nicht bis zur Schil-

derung eigener Gemütsregungen um sich greift, sondern sich derselbe — und das liegt der altepischen Weise näher — noch in die Seele der angeschauten Individualität versetzt. Bald auch so, wie jenes schottische Lied: die ganze Anschauung objektiviert in Form eines Gespräches oder Selbstgespräches, das sich erzählend vor die kausalen Tatsachen hinstellt.[1] Man sieht, daß zwischen Romanzen und Balladen kaum ein weiterer Unterschied besteht als der des Namens; außerdem noch ein Unterschied der metrischen Form. Bekanntlich pflegen Romanzen in trochäischen Tetrametern abgefaßt zu sein, die fortlaufend alle zusammen assonieren; die Balladen in Strophen, meistens vierzeiligen.

Seit mehreren Menschenaltern gibt es nun auch deutsche Romanzen und Balladen: Romanzen, seitdem zuerst Gleim französische, Balladen, seitdem Bürger englisch-schottische Dichtungen dieses Namens teils durch Übersetzung, teils durch freie Nachbildung auch nach Deutschland verpflanzt hat; bald darauf ward durch die romantischen Dichter, die sich unmittelbar an die Spanier wendeten, der Name der Romanze noch einheimischer gemacht, und zugleich auch die ursprüngliche Form derselben, die assonierenden trochäischen Tetrameter, eingeführt. Dichter und Theoretiker befinden sich bei dieser Doppelbenennung in fortwährender Verlegenheit. Goethe selbst nennt seine lyrisch-epischen Dichtungen Balladen; manche jedoch, die diesen Namen oder den der Romanze gleichfalls tragen könnte, steht unter den Liedern. Auch Schiller bedient sich eben jenes Ausdruckes; bei zwei Gedichten zieht er, ohne daß ein Grund der Abweichung nur zu ahnen wäre, den Titel Romanze vor, beim Kampf mit dem Drachen und bei der Bürgschaft. Genau besehen, paßt freilich keiner von beiden Namen, da all diese Dichtungen so weitläuftig sind und so aus-

1) Vgl. Grimm, Silva de romances 242. 261. 312. Geibel und Schack, Romanzero der Spanier und Portugiesen 106. 154. 156.

führlich bis in die geringste tatsächliche Einzelheit hinein, daß sie der Epopöie näher liegen als der Ballade oder Romanze; und doch wieder so einfach im eigentlichen Inhalt und so lyrisch in der Anschauungsweise, daß sie auch den Epopöien nicht wohl könnten beigezählt werden. Sie bilden eben eine neue Misch- und Mittelgattung, wie sich dergleichen immer in Zeiten finden wird, wo die Poesie in keinem recht organischen Zusammenhange mehr mit dem Volksleben steht. Uhland endlich, dessen lyrisch-epische Dichtungen das ganze Wechselspiel aller hier nur möglichen Farben durchlaufen, glaubt am sichersten zu gehen, wenn er ihnen allen den gemeinschaftlichen Doppeltitel gibt „Balladen und Romanzen"; vielleicht aber hat er bei dem letzteren Namen nur die Gedichte gemeint, die mit den Romanzen der Spanier die Form der Trochäen und der Assonanz teilen. Die Theoretiker aber, wie sie denn gewöhnlich ihr systematisches Fachwerk in die Luft hinein bauen, haben sich auch hier um den historischen Ursprung beider Benennungen gar nicht gekümmert, sondern denselben die willkürlichsten Unterschiede angedichtet, z. B. die Ballade sei tragisch, die Romanze lasse auch das Heitere zu; oder die Ballade sei mehr epischer Art, die Romanze mehr lyrischer, oder die Ballade sei plastisch, die Romanze pittoresk. Das ist nun alles nicht wahr. Wir haben gesehen, daß beide Ausdrücke im Grunde das gleiche bezeichnen, nur der eine als ein englisches, der andre als ein spanisches Wort; daß die Ballade sowohl als die Romanze ein lyrisch-episches Gedicht ist, ein Gedicht, das eine einfache Handlung erzählt, gleich den altepischen Liedern, das aber nicht wie diese bloß den äußerlichen tatsächlichen Verlauf objektiviert, sondern zugleich auch die innern Zustände, welche in der Seele der Handelnden mit den äußeren Tatsachen verbunden sind. Nur solche lyrisch-epische Gedichte, die in assonierenden Tetrametern abgefaßt sind, wird man nicht füglich Balladen nennen dürfen, da jene Form durchaus nur spanisch, dieser Name durchaus

unspanisch ist und eine andre Form, die des Reims und der Strophe, voraussetzt.

Die didaktische Epik, bei welcher von den drei Seelenkräften gerade diejenige sich in den Vordergrund drängt, der eigentlich an der poetischen Konzeption immer nur ein untergeordneter, ein mehr negativer als positiver Anteil gebührt, die **Epik des Verstandes**, hat sich, allgemein betrachtet, innerhalb der deutschen Literatur nicht selbständig und in organischer Konsequenz entwickelt (und darauf können wir uns etwas zugute tun), sondern wir haben sie fast in all ihren Arten erst aus dem Altertum und aus der Fremde zu uns herüber geholt. Zwar ist den Deutschen von jeher eine besondre Lust und Anlage eigen gewesen, zur Poesie didaktische Augen mitzubringen; und diese Lust zeigt sich auch in der Bereitwilligkeit, womit sie sich der didaktischen Epik andrer Zeiten und andrer Völker nachahmend hingegeben haben: aber wo sie recht aus sich selbst und von freien Stücken auf die Einmischung des Lehrhaften verfielen, das war doch eigentlich nur in der Lyrik. Zur didaktischen Epik gelangten sie erst nach und nach, teilweise erst in ganz späten Zeiten, in späteren als zur didaktischen Lyrik. Von Otfrieds Evangelienharmonie ist hier wohl gänzlich abzusehen: die metrische Form gibt diesem Werke noch keinen Anspruch auf den Namen eines Gedichtes: sonst wäre dasselbe, da Otfried nach Origenes Vorgange, nicht aus sich selbst, die evangelische Geschichte mit moralischen und mystischen Auslegungen der einzelnen Ereignisse durchflicht, ein sehr altes und das älteste Beispiel einer deutschen lehrhaften Epopöie; aber dann um so weniger die älteste hochdeutsche Messiade, wie sie der Anempfehlung wegen ein Herausgeber ebenso prunkhaft als unpaßlich betitelt hat.

Zwei Hauptarten lehrhaft erzählender Poesie sind zu unterscheiden: solche für deren Anschauungen die Formen aus der gegebenen Wirklichkeit entlehnt sind, und solche, deren Wirk-

lichkeit nur eine gesetzte und angenommene ist: jene lehrt an der Wirklichkeit, diese durch dieselbe. Beide haben jedoch das mit einander gemein, daß die erstere immer ihren Lehren eine Beziehung auf das Gefühl gibt, die andre gewöhnlich und meistenteils. Und das allein hält diese Gattung noch innerhalb der Poesie fest: denn wenn die Lehre, die an sich nur Sache des Verstandes ist, gar nicht über dessen Grenzen hinausginge, wenn sie auch bei dem Reproduzierenden ausschließlich den Verstand anspräche, so könnte sie das immerhin in den schönsten Versen tun, es wäre doch nur Prosa. Der innere Zusammenhang aber beider Arten von Gedichten mit der übrigen epischen Poesie drückt sich schon in der metrischen Form aus, indem mit seltenen Ausnahmen das didaktische Epos überall bei dem sonst gewohnten epischen Maße verharrt: so im griechischen Altertum beim Hexameter, im deutschen und im französischen Mittelalter bei den paarweis reimenden kurzen Versen und beim Alexandriner.

Jene zwiefache Trennung, je nachdem die Wirklichkeit eine gegebene oder eine gesetzte ist, und die Ausschließung der rein verständigen Lehre, das ist freilich selbst bei den Griechen nicht gleich von Anfang an so gewesen, sondern hat sich erst nach und nach so machen müssen. In dem ältesten Denkmal aller griechischen Lehrdichtung, in Hesiods Werken und Tagen, finden wir noch alle Arten nicht bloß von didaktischer Epik, sondern überhaupt von didaktischer Poesie, erlaubte und unerlaubte, poetische und eigentlich prosaische, ungesondert beisammen. Da lesen wir Vorschriften, wie sie nur der Verstand dem Verstande erteilen konnte, über Ackerbau und über Handel zur See; dann wieder, indem die Lehre, jedoch ohne eine epische Anschauung zu gebrauchen, sich an das sittliche Gefühl wendet, Ermahnungen zu einem gerechten, unbescholtenen Wandel; dann als Grundlage und Mittel der Lehre epische Anschauungen, gegebene und gesetzte, überlieferte Sagen und erfundene Parabeln; dann endlich wieder ein Stück bloß

beschreibender Poesie, eine Schilderung des Winters. Und das alles bunt verwirrt durcheinander in einer Planlosigkeit, die recht dieses Werk als den ersten Versuch und Anlauf bezeichnet. Es war damit nur noch ein roher Stoff zum Ordnen und Gestalten vorgelegt: erst später, erst nach und nach sonderten sich die verschiedenen Arten, und was ganz unpoetische Elemente waren, wurde meist beseitigt.

Jetzt zunächst von derjenigen lehrhaften Epik, welche lehrt an der gegebenen Wirklichkeit. Das Gefühl, auf dessen Leitung es hier, wie überhaupt immer, in der Didaktik ankommt, ist nach zwei Seiten hin gerichtet, nach einer niederen und einer höhern, einer irdischen und einer himmlischen, einer sinnlichen und einer sittlichen. Und so kann sich auch die lehrhafte Epik bald an diese, bald an jene wenden. Das sinnliche Gefühl wird angeregt und in Anspruch genommen, wenn die Lehre sich zur Beschreibung gestaltet: im Idyll. Auf das sittliche Gefühl wirkt die Lehre am liebsten so, daß sich der Verstand in Widerspruch setzt mit der Wirklichkeit, welche die Einbildung anschaut, also durch Vorhalten des Lächerlichen: durch die Satire.

Das **Idyll**, gewöhnlich die Idylle (*εἰδύλλιον*): so heißt überhaupt jedes kleinere, durch Zierlichkeit ansprechende Gedicht; insbesondre nun ein solches, das zwar auf epischen, aus der gegebenen Wirklichkeit entnommenen Anschauungen beruht, so jedoch, daß diese epischen Anschauungen nur als Anlaß und Grundlage zur Beschreibung, also zu einer Art von Belehrung benützt werden. Also Erzählung und zugleich Beschreibung: das ist ein Widerstreit von Scylla und Charybdis, durch welchen es nur noch wenigen Dichtern gelungen ist heil hindurchzuschiffen. Die Erzählung will vorwärts von Tatsache zu Tatsache: sie eilt durch die Zeit; die Beschreibung will bei jeder Äußerlichkeit still halten und verweilen: sie hängt am Raume. Da ist denn der Fehler nur zu gewöhnlich, daß die Beschreibung den Fluß der Erzählung geradezu hemmt,

indem sie sich unbeweglich an einen Fleck fest heftet. Damit ist jedoch die epische Anschauung nicht bloß als solche, sondern als poetische Anschauung überhaupt aufgehoben und vernichtet: denn insofern ist alle Poesie episch, als überall ein kausaler Fortschritt verlangt wird. Wie ist nun dieser Widerstreit zu versöhnen? Man muß von beiden Seiten her dazu tun, von seiten der Erzählung und von seiten der Beschreibung. Für den erzählenden Teil, die epische Grundlage, wird größte Einfachheit, wird leichte Überschaulichkeit verlangt; es darf weder eine große Reihe künstlich verflochtener Ereignisse, noch dürfen diese Ereignisse an sich selbst groß und gewaltig sein: sonst wird bei der Reproduktion die Seele des Lesers zu sehr auf die Tatsachen hingelenkt; er wird zu begierig gemacht auf den weiteren historischen Verlauf, als daß er einen weilenden Blick werfen möchte auf die Bäume und Blumen, die schmückend am Ufer des Flusses stehn. Und darin liegt der eine Hauptgrund, weshalb das Idyll seine epischen Anschauungen erstlich aus der Gegenwart nimmt, in der sich ja von vornherein jeder mit der meisten Vertraulichkeit zu Hause fühlt, in der ihm alles bekannt und verständlich ist; und zweitens aus dem niederen Leben, aus der gemächlichen Alltäglichkeit zu Stadt und Land, aus einer Welt, in der eben nichts Großes geschehen kann, deren Geschichte langsam und ohne Geräusch dahinfließt. Auf der andern Seite muß die Beschreibung, damit sie auch diesen langsamen Fluß nicht dennoch hemme, gleichfalls sich zu historischer Beweglichkeit verstehn, und, wenn es auch nur ein Anschein ist, gleichfalls einen Anschein von epischem Fortschritte gewinnen; was ihr natürlich um so leichter wird, da der Fortschritt des epischen Teiles, welchem sie sich bequemt, selbst kein sonderlich vorwärts eilender ist. Es will aber die Beschreibung, indem sie auf solche Weise die Zeit durch den Raum begleitet und die historische Wirklichkeit mit der handgreiflichen verschmelzt, sie will da nicht bloß für den Verstand tätig sein, sondern sie hat es auf Anregung des Ge-

fühles abgesehen. Sie wird diesem also durch ihre verweilende Ausführlichkeit Wohlgefallen zu erregen suchen, sie wird ihm die Anschauungen anmutig erscheinen lassen. Auch deshalb bewegt sich das Idyll am liebsten in jenen tiefer liegenden Regionen, wo noch am ehesten ein unverfälschtes, natürlicheres Leben herrscht, wie es geeignet ist, das Gefühl durch Anmut zu befriedigen. Aber je näher man dem Gefühle eben diese Wirklichkeit rückt, und je genauer schildernd man sie vor ihm ausbreitet, desto eher wird es grade unbefriedigt sein; desto leichter wird es eines Widerspruchs inne werden zwischen sich und der Wirklichkeit, in den es sich entweder schmerzlich vertieft, oder über den es leichtsinnig weghüpft: es liegen mithin Wehmut und Laune auch im Bereich des Idylls.

Daß einzelne idyllische Stellen in die eigentlich epische Dichtung eingemischt werden, das kommt schon frühzeitig vor und kann auch nicht wohl ausbleiben, sobald erst die Epopöie ihrer selbst mehr Meister geworden ist, und das dichtende Individuum angefangen hat, sich in der epischen Breite behaglich zu fühlen. In jenem Homerischen Hymnus auf Hermes, da es dem göttlichen Knaben wohl wird in der heimlichen Grotte seiner Mutter, singt er nicht bloß von ihrer Liebe mit Zeus, sondern auch von ihrem Hausrate, von ihren Kesseln und Dreifüßen. Schon in der Odyssee ist nicht weniges der Art: die Iliade weiß davon noch nichts, obgleich es auch in ihr an Anlaß zu dergleichen keineswegs gefehlt hätte. Ähnlich verhalten sich bei uns die Nibelungen zu Gudrun, die auch sonst in mannigfachen Beziehungen nebeneinander stehn wie Ilias und Odyssee: der strengere Heldenschritt der Nibelungen mag sich bei solchen Äußerlichkeiten nicht aufhalten, während in der Gudrun immer und immer wieder idyllische Züge, oft von der rührendsten Art, wiederkehren. Und so blieb das Idyll noch lange nur im rein epischen Epos enthalten als gelegentlicher Schmuck. Gerade wie aber in der Malerei die Nebenfiguren und das zierliche Beiwerk, womit die Maler schon früh-

zeitig ihre historischen Hauptfiguren umgaben, sich zuletzt von diesen losgerissen haben, um als Genrebild und als Stilleben selber eine Tafel zu füllen, so wurde auch die idyllische Poesie eine selbständige Dichtart. Als solche nun hält sie von ihrem epischen Ursprunge nur noch so viel fest, als notdürftig erforderlich ist, um die Beschreibung zu tragen; die Beschreibung aber dehnt sich, seit sie einmal die Hauptsache geworden, nun erst recht aus, zu einer Ausführlichkeit, wie sie innerhalb des eigentlichen Epos niemals wäre gestattet gewesen. Das Idyll gehört mit zu den jüngsten Absplitterungen der Poesie: bei den Griechen fällt seine Entwickelung erst in die alexandrinische Zeit. Der innere Zusammenhang aber mit dem Epos gibt sich schon durch die äußere Form kund, indem das Idyll sich desselben Versmaßes bedient wie das Epos, des Hexameters. Um der Natürlichkeit willen dichteten Theokrit, Bion und Moschus ihre Idyllen in dem dorischen Dialekte Siziliens, auch zeigt sich bei ihnen, wie in den altepischen Liedern, eine Vorliebe für den Dialog; auch Virgil macht davon in seinen Nachahmungen griechischer Idyllen gerne Gebrauch. In der deutschen Literatur hat es, um zu dem Idyll zu gelangen, vieler wiederholter und immer verfehlter Versuche bedurft; es verging einige Zeit, eh man nur darauf verfiel, die Idyllen in Versen abzufassen. Zuerst finden wir die metrische Form bei J. H. Voß, der sich in seinen Idyllen am liebsten der niederdeutschen Mundart bediente (LB. 2, 997); ihm folgten in Oberdeutschland J. M. Usteri mit Idyllen in Zürcher Mundart (LB. 2, 1289) und J. Peter Hebel mit solchen in dem alemannischen Dialekte des Wiesentales. Frühere Dichter, wie Martin Opitz und Salomon Geßner, begnügten sich mit der prosaischen Form, sei es, daß sie von der halbprosaischen Natur dieser Gattung unbewußt dazu genötigt wurden, sei es, daß sie damit größere Natürlichkeit und ein treueres Abbild des einfachen, ungekünstelten Lebens zu erlangen meinten (LB. 3, 1, 641; 3, 2, 165). Letzteres mag für den Maler Müller,

den bedeutendsten Idylliker, den wir besitzen, der entscheidende Grund gewesen sein (LB. 3, 2, 771).

Die **Satire** ist eine durchaus den Römern eigentümliche Gattung didaktischer Epik[1]: hier allein haben sie von den Griechen nur Einzelheiten lernen können, da den Griechen wohl eine satirische Lyrik, eine satirische Komödiendichtung, aber keine Satire als Form der Epik bekannt war. Und wie die Satire den Römern eigentümlich ist, so gehört sie auch zu den ältesten Formen der römischen Poesie, deren Erwähnung geschieht. Beweis hierfür ist jene wichtige Stelle bei Livius 7, 2, 7, wo zum Jahre 364 v. Chr. einheimischer Schauspieler gedacht wird, die unter Flötenspiel und Gesang mit entsprechenden Gebärden allerlei Schwänke, Saturas, aufführten (vernaculis artificibus nomen histrionibus inditum, qui impletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu modoque congruenti peragebant). Der unzweifelhaft nationale Ursprung der Satire gibt uns auch die rechte Erklärung des Namens an die Hand. Das Wort ist nämlich nicht *satyra* zu schreiben: denn mit den halbgöttlichen und halbtierischen Satyrn hat die Satire ebensowenig zu schaffen als mit den Satyrspielen, neben Tragödie und Komödie einer Gattung des griechischen Dramas; die allein richtige Form ist *satira* oder altertümlicher *satura*, woher wohl auch der versus saturnius seinen Namen hat. *Satura* aber stammt von dem Adjektiv *satur* und bedeutet zunächst, mit Ergänzung etwa von *lanx*, eine Schale, die voll und breit mit allerlei Früchten angefüllt ist; dann, mit Ergänzung von *esca* oder dgl. eine Art Wurst, aus allerlei Stoffen bereitet (satura et cibi genus dicitur ex variis rebus conditum: Paul. ex Festo p. 315 Müll.); dann mit bildlicher Übertragung auf geistige Dinge, unter Ergänzung von *lex*, ein Gesetz, welches eine Menge eigentlich für sich bestehender gesetzlicher Bestimmungen in sich vereinigt (lex multis aliis conferta legibus:

1) Satira quidem tota nostra est, sagt Quintilian 10, 1, 93.

Paulus l. l.). So bezeichnet *satura* nun auch, indem *fabula* oder dgl. ergänzt wird, ein Gedicht von bunt gemischtem Inhalt, einen Inbegriff gleichsam mehrerer kleinerer Gedichte, auch von wechselnder metrischer Form, eine Mischung vielleicht auch von Poesie und Prosa (genus carminis, ubi de multis rebus disputatur: Paulus l. l.). Demgemäß definiert denn auch der Grammatiker Diomedes (Grammatici latini ed. Keil 1, 485, 32) die Satire in seiner ars grammatica also: Olim carmen, quod ex variis poematibus constabat, satira vocabatur, und auf diese Vermischung verschiedener Elemente bezieht sich wohl auch bei Livius der erwähnte, eigentümliche Ausdruck impletas modis saturas.[1] Leider jedoch kennen wir mit Vollständigkeit von der römischen Satire nur die Gestalt ihrer höchsten Ausbildung: den langen Weg bis dahin können wir leider nur höchst unvollständig verfolgen; wir können nicht mehr sehen, wie sie aus dem Volksgesange heraus nach und nach endlich dahin gediehen ist: bis auf das sogenannte goldene Zeitalter gibt es nur vereinzelte Bruchstücke von C. Lucilius und M. Terentius Varro, und auch diese fallen schon in die gräzisierende Periode. Wir müssen also die Satire nehmen, wie sie uns vorliegt bei Horaz, Persius, Juvenalis.

Persius und Juvenal unterscheiden sich von Horaz darin, daß sie dem sittlichen Gefühle gern Vorstellungen entgegenhalten, von denen es sich beleidigt abwenden, die es verwerfen muß, während die Wirklichkeit, aus welcher Horaz seine Anschauungen entlehnt, für den Verstand, vielleicht auch für das Gefühl nur unbehaglich ist, nur dagegen anstreitet: Persius und Juvenalis richten ihre Satire strafend gegen das Laster, Horaz spottend und launig gegen die Torheit. Jenes Verfahren der beiden späteren Satiriker ist bis zur Verwerflichkeit bedenklich: sie wollen das sittliche Gefühl belehren und stoßen es doch

1) Vgl. übrigens auch das französische Wort *farce* bei Diez, Etym. Wörterb. d. roman. Sprachen 1[3], 173.

schonungslos zurück; dagegen werden durch Horazens Laune und durch seinen Spott das Gefühl und der Verstand vielmehr nur gereizt, durch die lächerlichen Verkehrtheiten hindurch nach dem Rechten hinzuschauen. Zu diesem Unterschiede kommt ein andrer, der für unsre Betrachtung von noch größerem Belang ist. Horazens Satiren sind wesentlich episch: sie haben alle entweder von Anfang bis zu Ende einen epischen Verlauf lächerlicher Tatsachen, und dieser epische Verlauf trägt und umschließt das, worauf es eigentlich abgesehen ist, die spottende Lehre, gerade wie im Idyll der epische Verlauf die Beschreibung trägt; oder sie enthalten wenigstens als saturae eingestreute epische Situationen, an deren jede die Lehre sich anschließt und so lange darauf fortbaut, bis sie, um neue Seiten zu zeigen, nach einem neuen epischen Motive greift, das mit dem vorigen nicht äußerlich, sondern etwa nur durch die gemeinsame Grundidee des ganzen Gedichtes zusammenhängt. Natürlich ist diese epische Grundlage auch da, wo sie einen einzigen Verlauf bildet, dennoch immer höchst einfach, von geringem, leicht überschaulichem Umfange; und alles, was geschieht, gehört der gleichzeitigen Gegenwart an und ist an sich unbedeutend, gerade wie im Idyll: denn großartige Charaktere und gewaltige Ereignisse und eine entfernte Vorzeit liegen nicht im Bereich des Spottes, und einen langen Weg von Tatsachen unter beständigem Lachen zu durchlaufen, wäre zuletzt nur ermüdend. Wie aber die Horazische Satire schon in der Versform sich an die griechische Epopöie anschließt, so hat sie mit derselben noch etwas andres gemein: den Gebrauch der Episoden. Das Epos liebt es, den geraden Gang der Erzählung zu unterbrechen und seitwärts ausweichend ein episches Objekt zu berühren, das zwar nicht notwendig an diese Stelle gerade dieses Epos, aber doch in den weiteren Sagenkreis desselben gehört: ebenso nun auch die Horazische Satire. Sie hält bei einem Punkte plötzlich inne und umkreist diesen so lange mit Erzählung und Lehre, daß man darüber alles Frühere beinahe

aus dem Sinne verliert, plötzlich aber biegt sie mit einer leichten Wendung wieder ein und führt den alten Weg zu Ende: allerdings hat man da zuletzt eine satura im alten Sinne des Wortes, eine Satire in der andern gelesen; aber wirklich auch in der andern: sie liegt innerhalb des weiteren Gedankenkreises derselben: und indem der Dichter auf diesem enger abgegrenzten Raume vorzüglich lange verweilt, kann der Leser daraus ungefähr selber abnehmen, zu welchen Betrachtungen die übrigen Teile des ganzen Kreises führen würden, die entweder nur flüchtig oder gar nicht berührt sind. Gleich die erste Satire ist ein Beispiel der Art. Der Dichter spricht zuerst von der Unzufriedenheit, womit jeder sein eigenes, und dem Neide, womit er das Los andrer zu betrachten pflege; dies führt ihn auf den Geiz: hier ergeht er sich in der größten Ausführlichkeit; endlich kehrt er von diesem Besonderen wieder zu dem Allgemeinen zurück: „Illuc unde abii redeo", um alsbald das ganze Gedicht zu schließen. Wie sehr gewinnt hier die ganze Anschauung des Dichters an Anschaulichkeit für den reproduzierenden Leser, um wie vieles näher wird die ganze Lehre dem sittlichen Gefühle des letztern gerückt, indem der Dichter, was an bewegtem Fortschritte dem Ganzen gebricht, auf jenen einen Hauptpunkt konzentriert, von dem aus nun die Strahlen erleuchtend nach allen Seiten laufen.

Indem wir versucht haben, uns ein Bild von den Eigentümlichkeiten der Horazischen Satire zu entwerfen, sind zugleich, da sich alles darin als löblich und zweckmäßig erwiesen hat, wohl auch die gesetzlichen Anforderungen ausgesprochen worden, welche die Satire überall zu erfüllen hat, wenn sie soll eine gelungene heißen können. Persius und Juvenal erfüllen sie zum größten Teile nicht. Freilich Horazens zuletzt besprochenen Kunstgriff hat ihm Juvenal wohl abgesehen und nachgeahmt, aber dabei auch gleich gefehlt. Seine vierzehnte Satire handelt von der verkehrten und verderbten Kinderzucht überhaupt oder geht wenigstens davon aus; indem er nun

auch auf die Erziehung der Kinder in dem Hause eines habgierigen Geizhalses zu sprechen kommt, bildet dies einen unvermerkten Übergang zu ausführlicher satirischer Schilderung der Habsucht und des Geizes. Bis so weit wäre alles ganz Horazisch: aber was nun noch bei Horaz kommen würde, das fehlt: die einlenkende Rückkehr zu dem allgemeinen Thema, die allein dem Gedichte eine abgeschlossene Einheit geben konnte: Juvenal bricht ab, sowie er den Geiz zu Ende geschildert hat. Und diese Satire ist unter allen noch diejenige, welche am meisten durch geschickt angebrachte epische Situationen belebt wird. Anderswo fehlt auch dies: denn das ist ein zweiter wesentlicher Unterschied, der zwischen Persius, Juvenal und Horaz besteht, daß, während Horaz aus der Wirklichkeit der Gegenwart heraus erzählt und an derselben lachend und spottend lehrt, jene beiden die gegenwärtige Wirklichkeit nur beschreiben, um an dem so Beschriebenen strafend zu lehren. Während also bei Horaz die Satire noch didaktische Epik ist, wird sie bei ihnen volle Didaktik. Und damit tritt dann die Juvenalische Satire, die schon, indem sie sich gegen das Laster wendete, nur noch an den Grenzen der Poesie stand, ganz und gar über diese Grenzen hinaus in das Reich der Prosa.

Als abgeschlossene Dichtungsart findet sich die Satire seit dem 17. Jahrhundert auch bei den Deutschen. Johann Lauremberg dichtete seine vier Scherzgedichte (1652) in niederdeutscher Sprache, und von Joachim Rachel besitzen wir acht Teutsche satirische Gedichte (1664), welche ganz im Geiste Juvenals verfaßt sind; insbesondere ist das Gedicht von der Kinderzucht (LB. 2, 569) eine Nachbildung der 14. Satire des römischen Dichters. Als der vorzüglichste deutsche Satiriker aber ist Gottl. Wilh. Rabener (1714—71) zu betrachten, der seine satirischen Schriften mit richtigem Gefühle in Prosa verfaßte und sich dabei jeder Anlehnung an die Fremde enthielt (LB 3, 2, 47).

Beim Idyll und bei der Satire ist die Wirklichkeit, auf welche sich die beschreibende oder die spottende Lehre gründet, immer eine gegebene, oder sie erscheint doch als eine solche: wenn auch die epischen Anschauungen gänzlich aus der erfindenden Kraft des Dichters sollten hervorgegangen sein, so verlangt er doch für sie den gleichen Glauben und die gleiche Art der Reproduktion, wie sie auch sonst epischen Anschauungen zuteil wird; und er selbst hat diese Wirklichkeit ganz objektiv vor sich liegen, nicht als Mittel, sondern als Gegenstand der Lehre; sie ist nicht um der Lehre willen da, sondern sie ist eben da als epische Wirklichkeit, und der Dichter tritt nur hinzu und läßt in Spott oder Beschreibung seine Didaxis an ihr aus. Anders bei derjenigen didaktischen Epik, von welcher wir nun zu reden haben, bei der Fabel und beim Sprichwort. Hier ist die Wirklichkeit nur angenommen, nur gesetzt; die epische Anschauung liegt weder vor dem Produzierenden, noch vor dem Reproduzierenden objektiv da: denn sie ist auch nicht der Gegenstand, an welchem die Didaxis ausgeübt wird, sie ist nur ein Mittel zum Zwecke; und der Zweck, das eigentliche Objekt der Produktion, ist die Lehre selbst: es wird hier durch die Wirklichkeit gelehrt. Mithin ist diese Art der didaktischen Epik noch um vieles didaktischer, noch um vieles mehr subjektive Verstandessache, d. h. noch viel unpoetischer und prosaischer als die erste bereits abgehandelte Art: hier ist die epische Anschauung ganz der Willkür des dichtenden Subjektes anheimgegeben, und hinter ihr liegt irgend ein Urteil oder ein Erfahrungssatz, die wiederum nur dem Verstande desselben Subjektes angehören.

Um nun zuerst von der **Fabel** sprechen zu können, als von der einen Art dieser noch didaktischeren Epik, müssen wir uns daran erinnern, wie bereits früherhin (S. 71) neben der Sage, dem Mythus und dem Märchen auch die Tiersage ist genannt worden als eine Form rein epischer Poesie, als ein Versuch, die Formen der Menschengeschichte ebenso auf die

untermenschliche Tierwelt zu übertragen, wie man sie im Mythus auf das Übermenschliche, auf die Gottheit übertrug; und wie sich auch erwiesen, daß in der einen Richtung wie in der andern der Mensch sei genötigt gewesen, die geschichtlichen Formen aus seiner Phantasie zu schöpfen, da die historische Erinnerung ihm hier nichts an die Hand gab. Dergleichen rein epische Tiersagen haben Deutsche und Franzosen bis ins Mittelalter hinein besessen; ja es leben manche noch jetzt unter den deutschen Kindermärchen. Bei anderen Nationen, die noch bis auf den heutigen Tag nicht weit über ihren einfachen Urzustand hinausgelangt sind, haben sich auch bis auf den heutigen Tag die alten epischen Tiersagen noch reiner und zahlreicher im gemeinen Munde erhalten: so bei den Serben, bei den Esthen.

Sonst jedoch hat von den verschiedenen Formen der epischen Anschauung diese überall am frühesten vor den Fortschritten der Zivilisation zurückweichen und ihre eigentliche Natur ablegen müssen. Wie hätte sich denn die verständige Menschheit länger mit dieser zwecklosen idealistischen Erhebung und Veredlung der Tierwelt befassen können? So wie die Unbefangenheit zu entschwinden begann, mußte man alsbald auch die Tiersage, die ja lediglich ein Produkt der Phantasie ist, als leere Phantasterei betrachten und verachten lernen. Die Form war aber einmal da; sie gänzlich fallen lassen mochte man nicht: da behielt man sie denn zwar bei, aber in der Tat nur als Form, nur als Gefäß für Dinge, wie man sie gerade hineinlegen mochte: die Tiersage, die bis dahin rein objektive Gestaltung epischer Anschauungen gewesen war, geriet nun in die Gewalt und Willkür des Subjektes: sie ward für dasselbe ein Mittel zum Zweck; sie diente fortan dem Verstande, um irgend eine Lehre, einen Erfahrungssatz oder eine sittliche Vorschrift, zu umkleiden; während man früherhin etwa an den Tiersagen und von ihnen gelernt hatte, wie man auch an und von den Heldensagen und Göttermythen lernen konnte, ward

nun durch sie gelehrt: kurz, die epische Tiersage gestaltete sich nun zur didaktischen Tierfabel, ward von den verschiedenen Arten didaktischer Epik die am meisten didaktische. Ja sie gestaltete sich um zur Fabel überhaupt: denn mit ihrer Verpflanzung in das Lehrhafte ward auch zugleich das Gebiet der ihr zustehenden Wirklichkeit erweitert. So lange sie noch rein episch gemeint und verstanden wurde, beschränkte sie sich eben auf die Tiere als diejenigen natürlichen Wesen, welche dem Menschen am nächsten stehn, durch ihre Fähigkeit den Ort willkürlich zu verändern und durch die Art von Sprache und von Verstand, die auch sie besitzen, so daß sich am ehesten auch die Formen der menschlichen Geschichte auf sie übertragen ließen. Sobald aber die Fabel nur noch um des didaktischen Zweckes willen vorhanden war, gab es keinen Grund mehr, sich so einzuschränken; nun ward der Phantasie gar alles gestattet, da man nun wieder einen Zweck und Nutzen ihrer Schöpfungen einsah: nun bedachte man sich nicht, sogar Bäume, sogar gänzlich leblose Wesen handeln und miteinander sprechen zu lassen. Es ward also der didaktischen Fabel die gesamte untermenschliche Natur eingeräumt.

Aber man ging noch weiter: die Verwendung epischer Anschauungen zu didaktischen Zwecken griff auch rückwärts in die Menschenwelt über; war einmal das Tierepos didaktisch geworden, so zog man nun auch die menschliche Geschichte, ja die der Götter in das Gebiet des Lehrhaften; auch Ereignisse aus ihr wurden bloß angenommen und gesetzt, um durch sie zu lehren: zu der Fabel kam nun auch die **Parabel.** Diese verschiedene Wirklichkeit, das ist der hauptsächliche Unterschied beider: alle übrigen sind von diesem nur die notwendigen weiteren Folgen. Da nämlich die Fabel ihr Gebiet über die gesamte untermenschliche Natur, bis über die unbelebten Wesen hin ausgedehnt hat, so kann da den Ereignissen, welche sie um der Lehre willen setzt, keine sonderliche historische Beweglichkeit verbleiben; sie wird selten einen eigent-

lichen Verlauf von Tatsachen vorführen können: sondern sie beschränkt sich der Regel nach und ist beschränkt auf ganz vereinzelte Situationen, auf abgerissene epische Züge ohne Motiv und ohne Erfolg; auf eine Handlung, die etwa ein Tier an dem andern verübt, ein Wort, das ein Baum an den andern richtet: kurz, sie setzt und nimmt überall nur so viel an, und kann auch ihrem ganzen Wesen nach nur so viel setzen, als notdürftig erforderlich ist, um den bezweckten Erfahrungssatz einzukleiden; ja es kommt ihr, da sie vorzugsweise die Lehre im Auge hat, auf die epische Anschaulichkeit oft so wenig an, daß sie nicht weiter darauf achtet, ob jene Handlung und jene Worte zu dem Charakter des Handelnden und Redenden stimmen oder nicht, daß es ihr nicht selten durchaus gleichgültig ist, ob das Tier ein Fuchs sei oder ein Wolf, der Baum ein Ölbaum oder eine Eiche. Anders in der Parabel. Die Wirklichkeit, welche die Parabel um der Lehre willen setzt, ist die Wirklichkeit der menschlichen oder der göttlichen Geschichte. Hier ist die Möglichkeit vorhanden, die Anschauung charakteristischer, künstlerischer, ausführlicher und mehr episch zu gestalten, und mit der Möglichkeit zugleich der Reiz und die Nötigung. Und so ward es das Wesen der Parabel, sich nicht sowohl auf einzelne Situationen zu beschränken (obwohl auch das hin und wieder vorkommt) als vielmehr eine Begebenheit in einem ausgedehnteren tatsächlichen Verlaufe zu erzählen; jedoch immer nur Eine Begebenheit: denn die Parabel will auch immer nur Eine Lehre vortragen. Durch dies größere Maß epischer Anschaulichkeit stellt sich die Parabel in künstlerischer Hinsicht über die Fabel: bei jener macht die epische Form, worein die Lehre gekleidet ist, auch für sich gewisse Ansprüche; bei dieser ist sie durchaus untergeordnet. Daraus ergibt sich ein weiterer Unterschied. Man wird immer ein angemessenes Verhältnis zu behaupten suchen zwischen der Lehre und der einkleidenden Anschauung: deshalb nun zieht man für sittliche Lehren von höherer Bedeutung die Form der Parabel vor, weil

sie künstlerischer kann behandelt werden, während die anspruchslosere und minder künstlerische Form der Fabel auch auf den niederen Stufen des Lehrhaften stehen bleibt. Diese niedere Stellung aber der Fabel hat sie nicht selten ganz aus der Poesie hinausgezogen: häufig ist es bei ihr gar nicht mehr auf Belehrung des sittlichen Gefühles abgesehn worden, sondern nur auf Belehrung des Verstandes, indem man sie gebraucht hat, um Klugheitsregeln und solche Erfahrungssätze auszusprechen, die lediglich zum Verstande in Beziehung stehn. Solche Fabeln darf man kein Bedenken tragen geradezu als unpoetisch zu verwerfen.

Aber es ist an der Zeit, durch einige Bemerkungen über die Geschichte der Fabel die theoretische Erörterung noch fester zu begründen.

Am frühsten hat sich die Fabel und ihre Seitenart die Parabel bei den Orientalen entwickelt. Die Juden und die mit ihnen verwandten Völker haben von jeher vor allen andern eine Neigung zur Didaxis besessen, eine Neigung, bei ihren poetischen Konzeptionen bald die Phantasie, bald auch das Gemüt dem lehrenden Verstande unterzuordnen und gefangen zu geben: denn was man gewöhnlich von der ungebundenen und glühenden Phantasie der Orientalen sagt, läßt sich leichter sagen als beweisen: sie phantasieren im Gegenteil selten ohne verständige Berechnung, und die Schwärmereien ihres Gefühls unterliegen in der Regel den Spitzfindigkeiten des Witzes. Wie demnach die Juden an Mythen arm sind, weil ihnen schöpferische Phantasie, welche dazu hätte führen müssen, nur in geringem Maße verliehen war, so finden sich bei ihnen die ältesten Fabeln und Parabeln, eine Fabel z. B. im Buch der Richter 9, 8—15 und eine Parabel 2. Sam. 12, 1—4. Ja man darf mit Recht zweifeln, ob bei ihnen der didaktischen Fabel jemals eine rein epische Tiersage vorangegangen sei: zum mindesten fehlen davon alle historischen Spuren. Bei den Völkern des höheren Asiens ist dieser Vorgang minder zweifelhaft: die Fabeldidaktik

der Inder, wie sie im Pantschatantra und in seiner jüngern Bearbeitung, im Hitopadesa, sowie in der daraus hervorgegangenen Sammlung des Bidpai vorliegt, ist erwiesenermaßen nur der jüngere Ausfluß älterer Tierepik. Ebenso bei den Griechen. Hier haben wir noch ein vollständiges kleines Tierepos in der Batrachomyomachie; einem Gedichte, das man, bloß weil sein Inhalt episch, und weil es in Hexametern abgefaßt ist, auch dem Homer zugeschrieben hat, das aber jünger ist als Ilias und Odyssee. Obgleich darin mannigfache parodische Rückblicke auf die Götter- und Heroenkämpfe der Iliade nicht zu verkennen sind, so geht man doch wieder zu weit, wenn man es ganz und gar nur als eine Parodie jenes Heldengedichtes betrachtet: es ist eben ein Tierepos, und der unbekannte Verfasser hat sich nur von seiner Laune öfter zu dergleichen Scherzen verleiten lassen, wie ja dasselbe auch dem letzten Bearbeiter der Odyssee begegnet ist. Die Verwandlung der epischen Sage zur didaktischen Fabel ward nach einigen minder bedeutenden oder vereinzelten früheren Versuchen, wie z. B. bei Hesiod Op. et D. 202—212, durch Äsop vollendet, einen vielgenannten Namen, dessen historische Fixierung jedoch ähnlich demjenigen Homers manches Schwierige und Bedenkliche hat. Seine Fabeln, untermischt mit vielen andern von erweislich sehr jungem Ursprunge, sind uns in Poesie und Prosa überliefert; ungewiß, welches die ältere Form ihrer Abfassung sei. Jedesfalls ist die prosaische ihnen nicht unangemessen: die handelnden Wesen sind oft so uncharakteristisch gewählt, daß kaum mehr eine Spur von epischer Anschaulichkeit bleibt; und die Lehre ist so oft nur an den Verstand, nicht an das sittliche Gefühl des Lesers gerichtet, daß allerdings die poetische Form bloße, rein äußerliche Form ist, unbedingt und ungefordert durch den Inhalt. Noch eine Eigentümlichkeit haben die äsopischen Fabeln, die für die weitere Entwickelung dieser Dichtungsart von Bedeutung geworden ist. Wie nämlich die epische Einkleidung oft, ja gewöhnlich

uncharakteristisch und aufs Ungefähr hin erfunden ist, steht sie gewöhnlich auch in keinem rechten kausalen Zusammenhange mit der gemeinten Lehre, und es könnte dieselbe Anschauung ebensogut irgend eine andre Lehre meinen, und dieselbe Lehre ebensogut anders umkleidet sein. Daher ist nun jeder Fabel ihre Nutzanwendung, jedem μῦθος sein ἐπιμύθιον beigefügt, das die Erfahrung oder die Vorschrift enthält, auf welche gezielt war. Billigerweise darf man fragen: „Wenn doch die Lehre zuletzt didaktisch unumwunden soll ausgesprochen werden, wozu vorher die episch umwundene Darstellung?“ Indessen es war einmal so; und so fehlte denn auch den Fabeln, welche die Lateiner fort und fort dem Äsop nachdichteten und nacherfanden, niemals dieser moralische Anhang; er fehlte auch nicht den Fabeln, welche das Mittelalter wieder den Lateinern ablernte und gewöhnlich in poetischer Form abfaßte.

In Deutschland begegnete der äsopischen Fabel ebensoviel Widerstand als Bereitwilligkeit, sie aufzunehmen. Sie stieß da auf ein Volk, das seine größte Lust an episch belebten Anschauungen hatte, das auch schon seit langen Zeiten eine reiche Fülle von Tiersagen, ja einen eignen um den Fuchs Reinhart gesammelten Kreis von solchen besaß: gleichwohl war eben dies Volk auch der Didaxis nicht feind. So ward die äsopische Fabel zwar aufgenommen: aber sie mußte sich zweierlei gefallen lassen. Einmal, daß neben ihr die alte Tierepik fortbestand, während unter den Griechen und wo sonst die Lehrfabel sich von selber bildete, sie nur ins Leben trat durch den Tod der alten Tierepik; daß also noch im zwölften Jahrhundert durch Heinrich den Gleißner, einen Fahrenden des Elsasses, das mittelhochdeutsche Epos von Isengrins Not (LB. 1, 407) verfaßt wurde, ja noch im dreizehnten das niederländische vom Vos Reinaert. Sodann mußte sich auch die äsopische Fabel selbst, so gut es ging, nationalisieren: sie mußte sich der nun gewohnten Weise aller epischen Dichtung bequemen, jener breiten, behaglichen Ausführlichkeit, die jeden charakteristischen

und tatsächlichen Zug hervorhebt. War die Fabel, da sie noch griechisch sprach, oft vielleicht zu lakonisch gewesen, so ward sie nun nicht selten über alle Gebühr redselig. Man trug den epischen Teil derselben vor, wie man die eignen alten Tiersagen vortrug und vortragen mußte; und doch kam dann eben noch als zweiter didaktischer Teil eine Moral, wie sie jene nicht beschloß. Häufig waren es auch wirklich einheimische Tiersagen, die man so in der neugelernten Weise behandelte und verderbte.[1] Dies Nationalisieren der äsopischen Fabel und das Äsopisieren der nationalen Sage gedieh bald so weit, daß man sogar durchaus unfabelmäßige Stoffe, alte Märchen und neue Schwänke, so behandelte, als wären sie didaktische Fabeln oder Parabeln, d. h. daß man solchen sogar ein moralisches Epimythium nachlaufen ließ, hätte man's auch mit Gewalt herbeiziehn müssen. Für all dergleichen didaktisch gemeinte Fabeln und Erzählungen besaß unser Mittelalter die gemeinsame Benennung *bîspel*[2] (von *spel* s. v. a. Erzählung), d. i. eine ersonnene Geschichte, bei der noch etwas zu verstehn ist; wir haben daraus mit Veränderung der Laute und des Sinnes *Beispiel* gemacht. Mit Ausgang endlich des Mittelalters hatte auch in diesem Gebiete der Literatur das Ausländische, das aus der Fremde und dem Altertum Entlehnte, den Sieg davongetragen über das Einheimische, von den Vätern Ererbte; wenn schon nur einen halben Sieg. Die epische Tiersage ging unter: sie konnte sich gegenüber der didaktischen Tierfabel nicht mehr halten; wenigstens aus der Poesie der Gebildeten verschwand sie: bei dem Volke, bei den Kindern aus dem Volke erhielt sie sich noch länger in Liedern, in prosaisch erzählten Märchen.[3] Aber es blieb die epische Breite der

1) Vgl. LB. 1, 819. 1011; Thomasin Welsch. G. 9, 6; J. Grimm, Reinhart Fuchs S. 392fg.

2) z. B. LB. 1, 799. 813. 1133fgg.

3) Vgl. LB. 2², 229; Br. Grimm, Kinder- und Hausmärchen Nr. 60.

didaktischen Fabel, die tatsächliche Belebtheit der Anschauung, die kaum mehr nach dem Epimythium fragen läßt. In dieser zugleich nationalen und fremden, epischen und didaktischen Weise ward denn in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts der Reinaert und darnach gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts auch das alte Epos vom Fuchs Reinhart noch einmal auf dem Grunde jenes niederländischen bearbeitet; in niederdeutscher Sprache unter dem Titel Reinke de Vos, später von Goethe ins Hochdeutsche übertragen. Der mittelhochdeutsche Reinhard war nur eine Epopöie gewesen: auch im Reinaert und im Reinke zeigt sich noch derselbe abgerundete Verlauf von Ereignissen, aber jetzo wesentlich nur als Träger der Lehre, und zwar einer satirisch gewendeten, mit Spott und Ironie gefärbten. Dieser Versuch, eine ganze Epopöie didaktisch auszuführen, wiederholte sich zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Georg Rollenhagens Froschmeuseler (LB. 2, 283), einem auf der Batrachomyomachie beruhenden Gedichte, das schön ist in Einzelheiten und ansprechend durch behagliche epische Breite, aber im ganzen verfehlt, da sich die beiden Elemente nicht gehörig durchdringen und überhaupt die Komposition wenig in sich selber abgeschlossen ist.[1] Sonst aber begnügte man sich von jetzt an mit einfachen, auf Ein Ereignis, Eine Situation eingeschränkten Fabeln, jedoch immer noch ohne die äsopische Kürze und immer in Versen; bis endlich Lessing auch dagegen versuchte reformatorisch aufzutreten. Lessing stieß sich an der Geschwätzigkeit, in welche allerdings die Erzählungslust der deutschen Fabeldichter, wie sie noch Gellert (LB. 2, 745) und Lichtwer (LB. 2, 791) eigentümlich ist, nur zu gern und zu gewöhnlich ausartete; an dem Mißverhältnis, welches meistenteils stattfand zwischen der breiten epischen Grundlage und der winzigen Lehre, welche hinterdrein folgte. Er unterwarf vom historischen Standpunkt aus das Wesen der Fabel einer gründlichen Untersuchung, führte

1) Litt. Gesch. S. 417.

dieselbe aber nicht zu Ende, konnte sie auch nicht wohl zu Ende führen, weil der historische Standpunkt damals noch nicht gehörig befestigt und von der alten Tiersage, der Mutter der Tierfabel, so gut als nichts bekannt war. So gelangte er nicht über die lehrhafte Fabel hinaus, und da erschien ihm denn die äsopische Art und Weise als das einzig gültige Muster: natürlich bei der Beschränktheit seines historischen Materials und bei der eigentümlichen Richtung seines Geistes, die überall mehr auf Witz und Kürze und Schärfe ging als auf episch erwärmtes Leben und phantasiereiche Mannigfaltigkeit. Nur in Einem Stücke mußte eben diese Lust an witziger Kürze ihm die äsopische Fabel mangelhaft erscheinen lassen: in Rücksicht des Epimythiums: dessen störende Überflüssigkeit erkannte er wohl. Ein Ergebnis dieser seiner historisch-theoretischen Untersuchungen war eine Sammlung eigener Fabeln, die er 1759 herausgab: epische, meistenteils aus der Tierwelt entnommene Situationen als Mittel, irgend einen moralischen Satz zur Anschauung zu bringen; in möglichster Kürze und in Prosa; ohne Epimythium. Einen epischen Verlauf zeigt nur die Geschichte des alten Wolfs (Buch 3, 16—22; LB. 3, 2, 189). Lessings Fabeln bilden in der Geschichte dieser Dichtungsart eine Epoche: seitdem haben in Deutschland auch die, welche bei der metrischen Form blieben, wenigstens die moralische Nutzanwendung in der Regel dem Leser selbst überlassen; andre sind Lessing auch im Gebrauch der Prosa gefolgt. Erst Abraham Emanuel Fröhlich (1825) ist es gelungen, was an der Lessingischen Auffassung und Behandlung der Fabel Einseitiges und Unpoetisches war, wieder gut zu machen und überhaupt derselben eine neue glückliche Wendung zu geben: eine Wendung, durch welche sie freilich in vielen Fällen aus dem Gebiete der Epik in das der Lyrik hinüber gerückt wird. Fröhlich betrachtet nämlich die Wirklichkeit weniger vom Standpunkte des Verstandes als von dem des Gemüts; er geht weniger auf Mitteilung eines Erfahrungssatzes, einer bloßen Vorschrift aus, als darauf, in

seinem Leser unmittelbar irgend eine bestimmte Empfindung anzuregen. Und was dann diesem Zwecke auch wohl angemessen ist, die Wirklichkeit, welcher er sich anschließt, ist gern eine landschaftliche: es sind häufig kleine Landschaftsbilder, die er dem Leser vor Augen stellt, und diese dann immer mit so viel idyllischer Objektivität aufgefaßt, daß man die Absicht zu lehren kaum bemerkt, daß es eher scheint, der Dichter wolle an der Wirklichkeit lehren als durch dieselbe. Natürlich haben diese Fabeln die poetische Form und keine Epimythien (LB. 2, 1767).

Jetzt haben wir nur noch vom **Sprichwort** zu reden.

Das charakteristische Merkmal, wodurch sich die eigentlichen Sprichwörter von den bloßen Sprüchen oder Sentenzen oder Gnomen unterscheiden, ist dieses, daß die letzteren irgend eine sittliche Lehre oder Wahrnehmung ganz abstrakt und allgemein in möglichster Kürze aussprechen, gewöhnlich eben bloß als Wort des Verstandes, nur zuweilen mit einer mehr gemütlichen Beziehung und Wendung; daher sie auch zum meisten Teile ganz außerhalb der Poesie liegen, wo sie aber poetisch können genannt werden, zur didaktischen Lyrik zu rechnen sind; daß dagegen das Sprichwort nicht beim Abstrakten und Allgemeinen stehn bleibt, sondern der Abstraktion eine konkrete Gestaltung gibt, die Allgemeinheit in eine abgegrenzte Anschauung aus der sinnlichen Wirklichkeit besondert und konzentriert. Es ist also z. B. nur eine Sentenz, so lange es heißt: „Auf Warnungen des erfahrenen Alters soll man achten"; und erst durch die Versinnlichung und Besonderung: „Wenn ein alter Hund billt, soll man hinaussehn" wird der Moralsatz zum Sprichwort. Mithin ist das Sprichwort eine sinnlich umwundene Sentenz; daher auch der lateinische Name *proverbium*, Fürwort, stellvertretendes Wort, nicht das eigentliche und gewöhnliche; und der griechische *παροιμία*, was neben dem Wege liegt, nicht auf dem geraden Wege selbst, das, wozu man erst seitwärts ablenken muß. Der deutsche Name *Sprichwort*,

von *spriche* d. h. Wort (Zschr. f. d. Alt. 8, 378), oder mit ganz ungrammatischer Schreibung *Sprüchwort*, bezeichnet nur in prägnant tautologischer Weise, daß es gesprochen, d. h. häufig und gewöhnlich gesprochen werde.

Es leuchtet ein, in wie nahem Zusammenhange das Sprichwort mit der Fabel steht, und wie es sich wohl schickt, das eine nach dem andern abzuhandeln. Die Fabel will irgend eine sittliche Wahrheit lehren: das Sprichwort gleichfalls; die Fabel will sie lehren durch irgend eine vereinzelte Anschauung aus das Wirklichkeit: das Sprichwort gleichfalls. Aber nun kommen auch Unterschiede, die aus der praktischen Bedeutung hervorgehn, welche das Sprichwort hat: es soll schnell in die Rede gemischt, es soll von jedem gleich gefaßt, von jedem leicht und von allen unverändert können behalten werden, und jeder soll an seine Lehre glauben. Die Fabel fügt der epischen Anschauung gern die gemeinte Lehre noch hinzu, dem Konkreten der Abstrakte: das Sprichwort begnügt sich mit dem Konkreten und erwartet, daß man darein den rechten Sinn legen und es recht gebrauchen werde. Die Fabel hat jedesmal eine gewisse epische Beweglichkeit und Ausführlichkeit, sei dieselbe auch noch so beschränkt und dürftig; und wo sie Parabel wird, ist sie sogar ebenso episch als die eigentlich epische Erzählung: das Sprichwort teilt zwar mit der Parabel das Gebiet der menschlichen, mit der Fabel das der untermenschlichen Wirklichkeit, aber es konzentriert die Anschauung derselben bis zu einer Kürze, bei welcher zu epischer Ausführlichkeit kein Raum mehr bleibt. Und zuletzt, von allen Unterschieden der wichtigste und wesentlichste: die Fabel erzählt immer: das Sprichwort kann auch erzählen, aber noch öfter stellt es seine Anschauung nicht als eine vergangene Tatsache, sondern als eine täglich wiederkehrende Wahrnehmung dar; es faßt die Wirklichkeit nicht als eine bewegte und immer andere, sondern als eine ruhende und in ihrer Erscheinung sich immer wiederholende und gleiche: die Fabel redet stets im Präteritum, das

Sprichwort lieber im Präsens. Diese letzte hauptsächliche Eigentümlichkeit des Sprichwortes ergibt sich zumeist aus der praktischen Bedeutung, die es in Anspruch nimmt: es verlangt überall und bei jedermann zu gelten; jedermann soll ihm glauben; zu allen Zeiten und unter allen Umständen will es die Wahrheit sagen: daher diese präsentische Form der wiederholten Wahrnehmung, die nicht eine auf die Vergangenheit beschränkte erzählende ist, sondern sich über die Gegenwart hin bis in alle Zukunft erstreckt. So gehört denn das Sprichwort nur noch zur Hälfte in die Epik; zur Hälfte liegt es außer derselben: es gehört zu ihr, insofern es seine Anschauungen auch aus der äußern Wirklichkeit entnimmt; es sondert sich von ihr ab, insofern diese Wirklichkeit keine historisch bewegte ist.

Bei all dem ist der enge Zusammenhang, der zwischen der Fabel und dem Sprichworte besteht, nicht zu verkennen. Zu der innern Übereinstimmung beider kommt auch noch mannigfache äußere Verbindung. Es ist nämlich gar nicht zu bezweifeln, daß viele Sprichwörter nur verkürzte Fabeln oder Tiersagen, viele Fabeln nur erweiterte Sprichwörter seien. Wenn es z. B. bei Jesus Sirach 13, 3 heißt: „Was soll der irdene Topf mit dem ehernen? wenn sie zusammenstoßen, zerbricht er“: so ist das noch ein Sprichwort. Zur Fabel ausgeführt begegnet uns dann dasselbe Bild unter den jüngeren griechischen Vermehrungen des Äsop (Halms Ausgabe Fab. 422), bei Avian 11, bei Bonerius (im Edelstein, Fab. 77) u. a. Umgekehrterweise verhält es sich mit einem Sprichworte, das Freidank in seine Bescheidenheit aufgenommen hat: „Swer den mûl wil frâgen von sînen hœhsten mâgen, sô nennet er ê den œhein, dan vater oder friunde dehein“ (W. Grimms Ausg. 141). Das ist wieder Verkürzung einer ältern Fabel, die schon bei Äsop erscheint (Halms Ausg. 157) und bei Lateinern des Mittelalters vor Freidank und nach ihm noch als Fabel im Renner Hugos vom Trimberg (LB. 1, 1011). Und ebenso hat unsre sprichwörtliche Redensart „der Katze die Schelle anbinden“

d. h. sich zum gemeinen Besten einer Gefahr aussetzen (Grimm, Wörterbuch 5, 283) ihren Ursprung und ihre Erklärung nur in einer Fabel lateinischer und deutscher Dichter des Mittelalters (Boner. Edelst. 70). Am deutlichsten zeigt sich dieser Zusammenhang bei Bonerius: Bonerius liebt es, die lehrhafte Wirkung seiner Fabeln noch durch eingemischte Sprichwörter zu verstärken, und da sagen denn diese Sprichwörter in der Regel auch das gleiche, nur kürzer, was die ganze Fabel, nur weitläuftiger, sagen will. So beginnt die zweiundzwanzigste (LB. 1, 1125) von der Reue des todkranken Weihen mit dem Sprichworte: „Dô der siech genas, dô was er, der er ouch ê was"; und weiterhin (LB. 1, 1126, 3) kehrt noch einmal der gleiche Satz in andrer, wenig abweichender Einkleidung wieder: „Ein wolf was siech: dô er genas, er was ein wolf als er ê was". Sicher beruhen auch diese beiden Sprichwörter auf älteren Fabeln: nur so erklärt sich die hier angewendete seltnere Form des Präteritums.

Wie die Fabel in der äußeren Darstellung schwankt zwischen gebundner und ungebundner Rede, so denn auch das mit ihr verwandte Sprichwort. Und es dürfte kaum verwundern, wenn das Sprichwort überall und ganz und gar die prosaische Form vorzöge, da es ja womöglich noch didaktischer ist als die Fabel. In der Tat liegt auch, wenn etwa ein Sprichwort rhythmisch geordnet und mit dem Reim oder der Alliteration geschmückt ist, darin noch keinerlei Anspruch auf poetische Kunst: der Rhythmus der Rede und der Gleichklang der Laute sollen nur gerade diese Gestalt der Abfassung sichern und das Aufbewahren im Gedächtnisse erleichtern. Die ältesten Sprichwörter der Deutschen, welche am Anfang des elften Jahrhunderts schriftlich aufgezeichnet wurden (LB. 1, 317), sind beinah ohne Ausnahme alle prosaisch, gleich denen der alten Welt und des Morgenlandes: die Form des Reimes häufiger auf sie anzuwenden hat man vielleicht erst von Freidank, also erst am Anfang des dreizehnten Jahrhunderts gelernt.

2. Die lyrische Poesie.

Indem wir von der epischen Poesie zur lyrischen übergehn, kommen wir von einem polaren Gegensatz zum andern. In den meisten Stücken liegen beide innerhalb ganz verschiedener Regionen und schlagen durchaus verschiedene Wege ein. Aber doch ist die eine aus der andern hervorgegangen, und so wird auch irgendwo ein Punkt sein müssen, in welchem sich beide berühren. Jene Trennung und diese Vereinigung, beides ist nun zu besprechen. Die Eigentümlichkeiten der lyrischen Poesie werden uns klarer vor Augen treten, wenn wir sie mit den uns bereits bekannten Eigentümlichkeiten der epischen Poesie zusammenstellen.

Die Epik entnimmt ihre Anschauungen aus der Wirklichkeit der Geschichte, also der sinnlichen Außenwelt: die Anschauungen des lyrischen Dichters gehören der geistigen Innerlichkeit, seine Wirklichkeit ist die des Seelenlebens; während uns also der epische Dichter äußere Tatsachen vorführt, zeigt uns der Lyriker innere Zustände. In der Epik ist das Objekt der Anschauung verschieden von dem anschauenden Subjekt, und je weniger dieses sich bemerkbar macht, je reiner und ungetrübter bloß das Objekt vor Augen tritt, desto vollkommener wird auch die Dichtung sein: der Charakter der Epik ist also die Objektivität. In der Lyrik sind Subjekt und Objekt eins, das Subjekt hat sich selbst zum Objekt, sie ist gleichsam reflexive Poesie: hier ist also die höchste Subjektivität zugleich die höchste Objektivität, und je subjektiver ein lyrisches Gedicht ist, desto lyrischer ist es auch: man kann deshalb im Gegensatz zur Epik als das Wesen der Lyrik die Subjektivität bezeichnen. Der Epiker erlangt jene Objektivität nur dadurch, daß er sich seiner Anschauungen vorzüglich durch die Einbildungskraft bemächtigt, daß er die Geschichte festhält durch die Erinnerung, daß er die Geschichte nachschafft durch die Phantasie; die epische Poesie ist die Poesie der Einbildungskraft. Die Subjektivität der Lyrik dagegen beruht in dem er-

regten Gefühl des dichterischen Subjektes, in diesem sind die Anschauungen zu Hause, welche der Dichter ausspricht, und wenn in der Epik das Gefühl nur insoweit tätig ist, als es der Einbildung dient, so wirkt in der Lyrik die Einbildung nur, indem sie dem Gefühle dient: die lyrische Poesie ist also die Poesie des Gefühls.

Jene Oberherrschaft der Einbildungskraft, jene vollkommene Objektivität, welche die Epik charakterisiert, sind aber nur möglich, wenn der Dichter entweder gar keine scharf ausgeprägte Individualität hat oder sich wenigstens ihrer zu entschlagen weiß, so lange er dichtet; die Epik ist kein Ausfluß und kein Widerschein des Individuums, sondern der gesammten Nation, sie ist national. Dagegen die lyrische Subjektivität ist allein das Resultat der vollendeten Individualität, die schon die Grenzen zwischen sich und der übrigen Welt gefunden hat und sich ihrer selbst bewußt geworden ist; sie ist mit einem Worte individuell. Das Epos, weil es so national ist, wird darum auch das volle Verständnis und die volle Reproduktion immer nur bei demjenigen Volke finden, in und aus dessen Mitte es erwachsen ist: über die Grenzen dieses Landes und dieses Zeitalters hinaus wird es immer fremder und fremder. Anders die Lyrik: ein lyrisches Gedicht ist zwar in seinem Ursprunge auf den vereinzelten Punkt Eines Individuums eingeschränkt; trotzdem aber und eben deswegen erstreckt sich seine Wirksamkeit über alle Völker und Länder und Zeiten hin. Denn so wie der Dichter nicht mehr aus dem Volke, sondern lediglich aus sich heraus spricht, spricht er auch nicht mehr als Grieche und Deutscher, sondern lediglich nur noch als Mensch: und damit ist seinem Gedichte die Reproduktion bei allen gesichert, die auch Menschen sind und auch schon gelernt haben, ihre menschliche Besonderheit aus der nationalen Gesamtheit herauszulösen. Während also die Epik national ist, hat die Lyrik einen egoistischen und deshalb kosmopolitischen Charakter. Aus dieser zugleich egoistischen und kosmopolitischen,

dieser individuellen, subjektiven, gemütlichen, innerlichen Natur der Lyrik ergibt sich als letzter Unterschied etwas, das früherhin schon ausführlich ist behandelt worden (S. 52—59), nämlich ihr jüngeres Alter; wenn hier auch gar keine äußeren Zeugnisse sprächen, so dürfte man schon aus inneren Gründen zuversichtlich behaupten, sie sei später entsprungen als die Epik. Denn eine solche Poesie ist nur bei vorgerückter Zivilisation möglich; noch jetzt können wir an einfachen, natürlichen Menschen täglich die Erfahrung machen, daß Naturen der Art niemals imstande wären, ein lyrisches Gedicht weder zu produzieren, noch zu reproduzieren. Solche Seelen haben dafür ein viel zu gesundes Nervensystem: leisere Eindrücke empfinden sie gar nicht, und durch stärkere werden sie in eine so heftige Aufregung versetzt, daß sie die Leidenschaft nicht zu mäßigen wissen, daß ihnen jenes Maß der Kunst gebricht, ohne welches keine künstlerische Anschauung möglich ist. Was aber außer ihnen geschehen ist, das zu erzählen wissen sie ganz wohl: die epische Poesie kann sehr wohl unter solchen Menschen und muß zuerst unter ihnen entspringen.

Bisher haben wir Epik und Lyrik nur betrachtet, inwiefern sie auseinandergehen; nun haben wir auch den Punkt zu suchen, in welchem sich die verschiedenen Richtungen berühren und vereinigen, gleichsam den Indifferenzpunkt der beiden Polaritäten. Also beide zeigen den Dichter in Beziehung auf die Welt außer ihm, beide schließen sich an die äußere Wirklichkeit, an geschehene Tatsachen an; nur jede in eigentümlicher Weise. Der Epiker macht die äußere Wirklichkeit zur Form der angeschauten Idee, er gibt sich ganz den Tatsachen hin und erzählt sie, sein Tun gleicht dem transitiven Zeitworte mit einem Objektsakkusativ; den Lyriker geht die Welt außer ihm nur insofern etwas an, als sie auf ihn einwirkt, als irgend ein Faktum oder sonst irgend etwas, das er außer sich gewahrt, sein Gefühl erregt, sein Tun gleicht einem in sich abgeschlossenen intransitiven oder reflexi-

ven, etwa mit einem Genitivus causalis bekleideten Zeitwort: in so fern ist aber auch er durchaus von der geschichtlichen oder sinnlichen Wirklichkeit abhängig: denn es gibt keine inneren Zustände, die nicht ihren wirkenden Grund außerhalb des Menschen in der Geschichte, in der Natur oder in Gott hätten, sollte auch er selber sich dessen nicht bewußt sein und keine Rechenschaft darüber geben können. Jede lyrische Anschauung hat ihren Anlaß außer dem Dichter: ebenso wird sie auch noch durch das Mittel der Darstellung, durch die Sprache, unablässig in eine immer wiederholte Beziehung zur äußeren Wirklichkeit gebracht. Der Grund aller Sprache ist eine durchaus konkret sinnliche Auffassung; die innerlichsten Dinge benennt sie auf die alleräußerlichste Art, und so kann der Lyriker kein Gedicht zustande bringen, ohne daß von Anfang bis zu Ende seine inneren Zustände mit Anschauungen der Außenwelt umkleidet und versinnlicht werden.

Jene kausale Beziehung auf die Außenwelt ist der Punkt, in welchem die Lyrik nicht bloß ihrem innern Wesen nach mit der Epik zusammenhängt: es ist dies auch der Punkt, an welchem sie im Entwickelungsgange der Poesie aus der Epik entsprungen und herangewachsen ist. Ehe wir jedoch diese Betrachtung weiter verfolgen, ist zuvor noch eine andre Übereinstimmung zu besprechen, die zwischen Epik und Lyrik besteht und deshalb besteht, weil eben beides Poesie ist, d. h. weil beide progressiv anschauen und darstellen. Ein episches Gedicht schreitet vorwärts, weil die Wirklichkeit, aus der es seine Anschauungen entnimmt, eine geschichtliche, d. h. eine von Tatsache zu Tatsache vorwärts schreitende ist. Ein lyrisches Gedicht geht auch vorwärts, aber nicht aus dem gleichen Grunde: denn seine Anschauungen gehören nicht der äußeren Geschichte an; sondern es geht vorwärts, weil die inneren Zustände notwendig auch einen historischen Verlauf, eine kausale Verkettung haben gleich den Tatsachen der Epik, und weil die Empfindungen des Dichters auch nicht nebenein-

ander liegen, sondern eine der anderen nachfolgen, eine aus der andern hervorgehen; es geht vorwärts auch wieder jenes Mittels der Darstellung wegen, weil auch die Sprache vorwärts geht. Es hat also ein lyrisches Gedicht in Anschauung und Darstellung ebensowohl zusammenhängenden Fortschritt und Reihenfolge als ein episches, nur daß es hier innere Zustände sind, die in einer Reihenfolge von Ursache und Wirkung vor uns treten.

Daraus ergibt sich eine Regel über die Größe und den Umfang, überhaupt die ganze Komposition lyrischer Dichtungen. Die Einheit Einer leitenden Idee, welche Anfang, Mitte und Ende beherrscht, welche alles zusammenhält und jede Empfindung zurückweist, die außer ihrem Bereiche liegt, diese Einheit versteht sich von selbst: denn das ist eine allgemeine Anforderung, der sich jedes Kunstwerk unterwerfen muß. Aber für die Lyrik wird insbesondere noch eine überschauliche, gedrungene, konzentrierende Einfachheit verlangt. Ein episches Gedicht kann sich eher ausdehnen und überall ausführlich sein: denn da der kausale Zusammenhang äußerer Tatsachen leichter zu fassen ist, so kann der Leser dem Dichter auch auf einem längeren Wege reproduzierend folgen. Nicht so ist es bei lyrischen Dichtungen. Hier gilt es die Reproduktion innerer Zustände; und diese ist offenbar um vieles schwieriger: es sind leisere Fäden, an welchen die Empfindungen zusammenhängen als jene, welche Tatsache mit Tatsache verbinden. Deshalb ist es hier gut, den Kreis so eng zu ziehen als möglich, und gut, auch innerhalb des engen Kreises nicht gar zu weitläuftig und ausführlich zu sein; wenn man gar zu sehr bemüht ist, dem Leser die einzelnen Empfindungen eigentlich vorzuentwickeln und ihm auch den kleinsten Schritt aus einer in die andre vorzutun, so kann man gewiß sein, daß er bald keinen mehr nachtut; denn er erwartet hier nachempfindbare Bewegung des Gemütes, aber keine nachdenklich psychologische Entwickelung. Diese Regel der konzentrierten Einfachheit gilt jedoch in ihrer ganzen Ausdehnung nur für rein lyrische Dich-

tungen, nicht aber für episch-lyrische oder für didaktisch-lyrische: bei solchen läßt man sich den längeren und langsameren Verlauf schon gefallen, aber doch nur um des beigemischten unlyrischen Elementes willen, um der Epik willen, die eine Reihe von Tatsachen, um der Didaktik willen, die eine logisch geordnete und ausgesponnene Deduktion mit sich führt. Die Elegien des Kallimachus können deshalb so viel länger und breiter sein als die Oden der Sappho, weil jene episch-lyrisch, diese rein lyrisch sind; und eben deshalb ist die Eine Urania von Tiedge so lang, ja noch länger als alle Lieder von Uhland zusammengenommen; denn sie ist didaktisch-lyrisch, diese meist rein lyrisch.

Die gedrängte Kürze der Lyrik war ursprünglich auch durch ein Mittel ihrer Darstellung motiviert, den musikalischen Vortrag, von welchem sie auch ihren Namen empfangen hat: als die epischen Dichtungen längst schon nicht mehr gesungen, sondern nur noch gelesen wurden, da galt für die Lyrik immerfort noch der Gesang, bei uns wie bei den Griechen und bei andern Völkern, bei den Griechen bis in die spätesten Zeiten, bei uns bis zur Erfindung der Buchdruckerkunst: erst dies neue Mittel der Verbreitung und Erhaltung poetischer Werke hat das Singen wie das Sagen mit einem Male wo nicht gänzlich verdrängt, doch vielfach entbehrlich gemacht. Der Gesang aber ward meist mit Saitenspiel begleitet, im Mittelalter mit der Harfe und der Geige und andern ähnlichen Instrumenten, bei den Griechen meist mit der Lyra, die als vollkommeneres Tonwerkzeug an die Stelle der epischen Kitharis oder Kithara getreten war. Daher der Name, wie denn schon das griechische λύρα auch zur Bezeichnung der lyrischen Poesie gebraucht wurde. Dieses Vortrages durch den lebendigen Gesang und das kunstreiche Saitenspiel waren aber natürlich nur solche Dichtungen fähig, die in ihrem Umfange der Kraft des Sängers und der Aufmerksamkeit des Zuhörers nicht zu viel zumuteten, so daß in diesem Darstellungsmittel eine neue Bedingung zur

Kürze vorhanden war. Obgleich wir zwar jetzt unsre lyrischen Gedichte nur noch zu lesen pflegen, so ist doch diejenige Art der metrischen Form, welche durch den Gesang bedingt ist, die strophische, bestehn geblieben. Die strophische Abfassung überkam aber unsre deutsche Lyrik von der Epik, wie das die ältesten lyrischen Gedichte unverkennbar zeigen, deren Form ganz oder beinahe ganz die altepische ist; nur hat sich die Strophe, welche in der Epik überaus einfach gewesen war, nun in der Lyrik alsbald zu größerer Künstlichkeit und Mannigfaltigkeit ausgebildet: beides war an seinem Orte durchaus angemessen, die einfache Strophe paßte ebensowohl zu dem gleichmäßigen Fortschritt der Epik, als die reich und mannigfaltig gegliederte zu der leidenschaftlichen Aufregung der Lyrik. Bei den Griechen liegen die lyrischen Metra noch um vieles weiter ab von den epischen. Die griechische Epik kannte wahrscheinlich die Strophen überhaupt gar nicht; wenn sie dieselben aber kannte, wie die neuesten Aufstellungen behaupten, so waren sie jedesfalls höchst einfach und bestanden aus lauter ganz gleichen Versen, nämlich Hexametern; und auf der andern Seite geht die künstliche Mannigfaltigkeit der lyrischen Metra bei den Griechen noch um vieles weiter als bei uns, da nicht bloß die Strophen aus verschiedenen Versen, sondern auch wieder die Verse aus verschiedenen Füßen zusammengesetzt wurden. Weiter können wir hier in Einzelheiten nicht eingehn: es ist genug, aufmerksam geworden zu sein, wie sich in diesem metrischen Gegensatze zwischen Epik und Lyrik das charakteristische Verhältnis der äußern metrischen Form zum innern Gehalte scharf genug bei uns und noch schärfer bei den Griechen ausgeprägt zeige: denn bei den Griechen ist sowohl die Einfachheit der epischen, als die Mannigfaltigkeit der lyrischen Form auf das Äußerste getrieben.

Diese neuen Vergleichungen, bei denen sich wiederum zu gleicher Zeit Übereinstimmung und Verschiedenheit der beiden Dichtungsarten erwiesen haben, leiten uns jetzt von neuem

darauf hin, das historische Verhältnis derselben zu betrachten. Es wird mit wenigen Blicken und kurzen Worten abgetan sein, da dies kein Gegenstand ist, den wir jetzt zum erstenmal berühren.

Die Lyrik ist nicht bloß jünger als die Epik: sie ist aus derselben entsprungen. Die lyrisch gefärbte Epik, wie wir sie in den Hymnen der Griechen, in den Liedern der Deutschen des zwölften Jahrhunderts gefunden haben, begann den Übergang; er ward weiter und der Vollendung entgegengeführt durch solche Dichtungen, in denen das lyrische Element bereits das überwiegende ist, die wir deshalb im Gegensatz zu jener lyrischen Epik epische Lyrik nennen wollen. In der lyrischen Epik wird die geschichtliche Wirklichkeit noch durchaus episch, d. h. als eine Vergangenheit aufgefaßt: in der epischen Lyrik kann sie eine noch unvergangene, vorliegende sein, ja es verhält sich gewöhnlich so, da hier das dichterische Individuum schon mehr hervortritt und dem Individuum die Geschichte der Gegenwart näher liegt und es mit ihr vertrauter und befreundeter ist. Das Individuum tritt aber nur mehr hervor als in der lyrischen Epik, noch nicht in der ganzen Fülle der Subjektivität und Individualität; am deutlichsten zeigt sich das in den beiden Hauptarten der epischen Lyrik, die bei den Griechen auf dieser überleitenden Stufe liegen, in der Elegie der Ionier und der chorischen Lyrik der Dorier. Wie diese in ihren Anfängen beschaffen waren, sprach da der Dichter immer noch weniger aus seiner Seele, aus seiner Individualität heraus, als aus der Seele seines Volkes, aus seiner Nationalität: aber diese Nationalität war selbst schon eine individuell beschränkte; es war nicht mehr die allgemein hellenische, sondern die speziell ionische oder dorische, grade wie diese elegischen und chorischen Dichter sich auch nicht mehr der alten epischen Gesamtsprache, sondern schon ihrer abgesonderten Mundart bedienten. Mit diesem Anschließen an die nächste Gegenwart war denn aber der letzte Wendepunkt gegeben, an welchem die Poesie

endlich in die reine und eigentliche Lyrik übertreten mußte: wie von selbst schob sich an die Stelle der gegenwärtigen geschichtlichen Wirklichkeit die gegenwärtige Wirklichkeit überhaupt; nicht mehr bloß, was außer dem Dichter gerade geschah, sondern was überhaupt außer ihm war, die ganze äußere Wirklichkeit ward der Anstoß zu lyrischen Anschauungen, und diese mußten um so subjektiver und individueller sein, je weniger eigentlich Geschichtliches in jenen anregenden Motiven lag. Diese leichte, aber entscheidende Wendung ist es, die überall nach den vorbereitenden Stufen, der lyrischen Epik und der epischen Lyrik, zuletzt die eigentlich lyrische Lyrik hinstellt; so ist's bei uns, so ist's bei den Griechen gewesen: die reine Lyrik der Äolier hat sich erst nach der epischen Lyrik der Ionier und der Dorier gebildet. Die volle Bedeutung, welche nun endlich das dichterische Individuum gefunden hatte, zeigt sich, wenn man die äolische Lyrik mit der dorischen vergleicht, schon äußerlich auf das schlagendste darin, daß zum Vortrage der dorischen Dichtungen noch der Chor gehörte, gleichsam der Repräsentant des Volkes, in der äolischen dagegen der Gesang die Sache eines einzigen war.

Somit hätten wir nun bereits zwei Arten lyrischer Poesie: episch-lyrische als Weiterbildung der lyrisch-epischen, und lyrisch-lyrische als Ziel und Ende des ganzen Weges. Aber auch die andre Mischart der Epik, auch die didaktische Epik trieb ihre Sprossen in die Lyrik hinüber, und es erwuchs aus ihr auf diesem neuen Gebiete die didaktische Lyrik, Lyrik, die sich anschließt an ein zu lehrhaften Zwecken ergriffenes episches Motiv. Mithin haben wir drei Arten der Lyrik zu unterscheiden: 1. die epische Lyrik oder die Lyrik der Einbildungskraft, die Fortsetzung der lyrischen Epik, die sich anschließt an epische Motive; 2. die didaktische Lyrik oder die Lyrik des Verstandes, die Fortsetzung der didaktischen Epik, welche lehrhafte Zwecke verfolgt, und 3. die lyrische Lyrik oder die Lyrik des Gefühls, der Gipfel, die Blüte und Frucht dieser ganzen Dich-

tungsart, ohne episches Motiv und ohne lehrhaften Zweck. Jede dieser drei Arten ist nun noch im einzelnen näher zu betrachten. Wir beginnen mit der epischen Lyrik, der **Lyrik der Einbildungskraft.**

Indem der Dichter die lyrische Entwicklung innerer Zustände an ein äußerlich gegebenes episches Motiv anknüpft, kann er auf zwiefache Weise verfahren. Erstens versetzt er sich ganz und gar mitten in die epische Wirklichkeit hinein, so daß nicht er selbst es ist, welcher die angeregten Empfindungen ausspricht, sondern daß er seine Worte der Person in die Seele und in den Mund legt, die handelnd oder leidend der tragende Mittelpunkt jener Wirklichkeit ist. Wir wollen dies Verfahren das objektive nennen. Durch ihre Objektivität schließen sich dergleichen lyrische Dichtungen auf das engste an die lyrische Epik an; sie sind auch, historisch betrachtet, unmittelbar aus der letztern hervorgegangen. Wir haben es als eine gewöhnliche Beschaffenheit lyrisch-epischer Lieder kennen lernen, daß sie ganz kurz eine epische Situation hinstellen und dann die epische Person die Empfindungen aussprechen lassen, welche durch jene Umstände motiviert sind. Ein Beispiel der Art aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts bietet jenes Lied unter dem Namen Dietmars von Aist (S. 123). Nimmt man diese epische Situation fort, durch welche dergleichen Dichtungen noch innerhalb der Epik festgehalten werden, und gibt man bloß in jener objektiven Weise den Ausdruck der inneren Zustände, so entsteht die Art von epischer Lyrik, die wir hier besprechen, die lyrische Auffassung und Ausführung einer epischen Situation. Dergleichen Lieder finden wir, bald nach „Dietmar von Aist“; ja beinahe gleichzeitig mit ihm bei nur wenig späteren Dichtern, beim Kürnberger, bei Reinmar dem Alten (LB. 1, 509. Lit. Gesch. S. 240, Anm. 10). Häufig sind es klagende Liebeslieder, aber keine des Dichters, sondern eines Weibes, in dessen Seele der Dichter sich versetzt; das epische Motiv wird nicht besonders dargestellt, weil es sich aus den

lyrischen Worten leichtlich von selbst ergibt. Den Griechen und Römern scheint diese objektive Art der epischen Lyrik minder bekannt gewesen zu sein; das bedeutendste Beispiel gehört einer späten Zeit an, die **Heroides** des Ovid, Briefe, die von berühmten Liebhaberinnen an ihre entfernten Liebhaber gerichtet werden, z. B. von Deïanira an Herkules, nebst etlichen Gegenbriefen ihrer Liebhaber: den Inhalt macht die Entwickelung innerer Zustände; die epische Grundlage derselben wird teils als bekannt vorausgesetzt, teils ist sie aus den inneren Zuständen zu erraten. Seit dem siebzehnten Jahrhundert, seit Christian Hofman von Hofmannswaldau und andern hat man diese Art hin und wieder auch in Deutschland nachgeahmt, zugleich aber den Namen mißverstanden und verdreht: statt unter *Heroides* Heroinnen, Heldinnen, episch berühmte Weiber zu verstehn, hat man gemeint, Herois verhalte sich zu Heros wie Äneis zu Äneas und bezeichne ein Gedicht, das von Helden handle; deshalb und in diesem Sinne hat man die Gedichte selbst Heroiden genannt und daneben auch die deutsche Übersetzung Heldenbrief gebraucht. Aber auch ohne diese Heroiden, die man also erst dem Ovid abgelernt hat, ist die objektiv epische Lyrik in Deutschland von jeher zu Hause gewesen; auch bei neueren Dichtern findet sich genug der Art. Als Beispiel ist eines der bekanntesten und besten Gedichte des Grafen von Platen zu nennen, der Pilgrim von St. Just (LB. 2, 1741). Das epische Motiv ist Karl V., wie er die Krone niederlegt und ins Kloster geht: das wird aber nicht erzählt, der Dichter legt auch nicht seine subjektiven Empfindungen dar, sondern er versetzt sich mit den Empfindungen, welche dies Ereignis anregen kann, in die Seele des Handelnden selbst, er legt sie als Selbstgespräch Karl V. in den Mund.

Wenn nun das Motiv kein ganz eigentlich episches ist, keine Tatsache, kein Ereignis, kurz, nichts historisch Bewegtes, sondern überhaupt nur eine äußere Wirklichkeit, äußere Umstände und Zustände, in die aber der Dichter seine Empfindungen

objektiv überträgt, so ergibt sich daraus die **mimische** Poesie, so genannt, weil dies Versetzen in fremde Individualität und fremde Umstände die größte nachahmende Treue in Auffassung und Darstellung verlangt. Dergleichen mimische Dichtungen finden sich gleichfalls, und diese ganz besonders häufig, in der deutschen Poesie: wir dürfen darin eine Nachwirkung des alten epischen Hanges erblicken. Beispiele bei Goethe: der Goldschmiedsgesell u. a.; bei Uhland: Lied eines Armen, Schäfers Sonntagslied, des Knaben Berglied, der Schmied, Jägerlied, des Hirten Winterlied, Lied des Gefangenen usf. Da die Wirklichkeit, welche hier das Motiv abgibt, keine historisch bewegte, sondern eine ruhende ist, so muß natürlich die mimische Poesie sehr leicht in das Gebiet der Idylle hinüberstreifen: in dieser Haltung erscheint sie denn auch gewöhnlich bei solchen Dichtern, die auch sonst Idylliker sind, wie z. B. bei Voß und Hebel.

In den bisher besprochenen Arten von epischer Lyrik fließen die epische Wirklichkeit und die lyrische Empfindung ganz in eins; der Dichter entwickelt innere Zustände, aber nicht seine eigenen oder doch nicht als die seinigen, sondern als die einer fremden Individualität, und bedingt und hervorgerufen durch eine Wirklichkeit, in welcher er selbst sich nicht befindet, in welche er sich nur durch die Einbildungskraft versetzt.

Neben dieser objektiven epischen Lyrik gibt es noch ein andres Verfahren, noch eine zweite Art, die auch auf epischen Anstößen und Grundlagen beruht, bei der jedoch das Epische und das Lyrische sich nicht in eben dieser Art und Weise miteinander verschmelzen, sondern die Außenwelt gesondert vor dem Dichter daliegt, und er dieselbe in seiner Individualität und aus dieser heraus betrachtet. Zu dieser Art von epischer Lyrik, die wir im Gegensatz zu jener die subjektive nennen können, gehört zuerst und zumeist die **Elegie.**

Wir sind gewohnt, die Worte *Elegie* und *elegisch* in einem eingeschränkten Sinne zu nehmen, der den Griechen, von denen

wir doch Wort und Sache selbst bekommen haben, fremd ist. Wir sehen für jetzt billigerweise noch ganz von diesem einengenden Gebrauche ab und fassen den Begriff in seiner ganzen, ihm gebührenden Ausdehnung.

Die Elegie der Griechen liegt recht eigentlich an der Grenze zwischen dem epischen Gebiet und dem lyrischen, schon auf dem lyrischen, aber noch hart am Übergange und Anfange. Es mischen sich da epische Anschauung und lyrische, so daß letztere zwar durchaus herrschend bleibt und überwiegt, jene aber ebenso notwendig ist für das Wesen des Ganzen. Der Dichter nimmt die Wirklichkeit außer ihm, seien das nun einzelne, ihn besonders nah berührende, frische Tatsachen, oder sei es die gesamte Äußerlichkeit des Menschenlebens oder der Natur, wie sie in ihrem ruhigen Bestande ihn gegenwärtig umgibt: der Dichter nimmt diese frische Wirklichkeit mit all der epischen Objektivität, deren sie nur fähig ist, in sich auf und knüpft daran eine mehr oder weniger leidenschaftlich bewegte Entwicklung der subjektiven innern Zustände, welche jene äußere Gegenständlichkeit in ihm, in ihm selbst erregt. Wie somit die Elegie episch und lyrisch zugleich ist, so ist sie auch bei den Griechen die älteste Form der epischen Lyrik, diejenige Form, welche den Übertritt der Dichtkunst aus dem Gebiete des epischen Gesanges in das des lyrischen historisch vermittelt hat und alles in ihr und an ihr, das Land, wo sie entsprungen ist, die metrische Form, in welcher sie sich bewegt, der Name, den sie führt, der ganze Stufengang der Entwicklung, den sie durchlaufen hat, das eigentümliche Wesen, zu welchem sie dabei gelangt ist, alles das sind Nachwirkungen und charakteristische Spuren ihres organischen Zusammenhanges mit der Epik. Wir betrachten deshalb diese einzelnen Beziehungen näher.

Das Land und das Volk, dem die griechische Elegie ihre Entstehung verdankt, und von dem sie auch bis in die spätesten Zeiten hinein mit vorzüglicher Liebe und dem meisten Erfolge

ist gehegt und gepflegt worden, sind die Ionier. Sie ist also geboren und aufgewachsen und hat gelebt bei demselben griechischen Volksstamme, der sich auch von jeher zwar nicht ausschließlich, aber doch vor allem verdient gemacht hatte um die Kultur des epischen Gesanges, wie ja die manigfach sich bestreitenden Nachrichten über den Geburtsort des Homer ihn doch beinahe alle unter den Städten und Inseln der Ionier suchen; Chios, die Heimat der Rhapsoden, die sich Homeriden nannten, war eine ionische Insel, und die Rhapsoden Ioniens trugen später außer ihren epischen Rhapsodien auch Elegien vor. Wie also die Elegie entsprungen war unter dem Lieblingsvolke des epischen Gesanges, wie sie als älteste Gattung der Lyrik unmittelbar auf die Epik folgte, und wie sie die epischen Anschauungen mit in die Lyrik hinübernahm, so deutet sie auch in ihrer metrischen Form auf die begründend vorangegangene Epik zurück, zeigt auch darin ihre zwischen beiden Gattungen schwankende und schwebende Zwiespältigkeit. Ihre Form ist bekanntlich das Distichon, eine zweizeilige Strophe, bestehend aus Hexameter und Pentameter, dem altepischen und einem lyrischen Verse. Jener entspricht der ruhenden, objektiven Grundlage, welche die aufgefaßte epische Anschauung bildet, dieser der lyrischen Empfindung, welche sich bewegt über jene Grundlage hin; jener stellt die stetig fortwirkende objektive Ursache dar, dieser die daraus entspringende Wirkung der mannigfaltig wechselnden subjektiven Gefühle; jener ist gleichsam der epische Vordersatz, dieser der lyrische Nachsatz. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß wirklich auch der Hexameter immer epischen, der Pentameter immer lyrischen Inhalt habe und haben solle und könne: nur im allgemeinen wird die zwiespältige Mischung von Epik und Lyrik, die das Wesen der Elegie ausmacht, durch den entsprechenden metrischen Zwiespalt epischer und lyrischer Verse charakteristisch bezeichnet: und es wird damit auch in der metrischen Form bis zur größern Hälfte der Strophe ein Überrest der alten alleinigen Epik

bewahrt. Erst die Römer haben es versucht, etwas von jenem Gegensatz sogar bis innerhalb der einzelnen Distichen durchzuführen: bei ihnen ist es feste Regel, was bei den Griechen kaum der gewöhnlichere Gebrauch ist, mit jedem Pentameter einen Satz zu schließen, und dann stehn sich auch bei ihnen Hexameter und Pentameter häufig gegenüber wie Vordersatz und Nachsatz, zuweilen wirklich auch als epischer Vordersatz und lyrischer Nachsatz.

Wie die metrische Form der Elegie, so weisen auch ihre Benennungen auf den epischen Ursprung zurück. Lange Zeit trugen sie den gleichen Namen als die epischen Gesänge, nämlich ἔπη: so nannte noch Solon selber seine elegischen Dichtungen. Dann aber trat ein andrer an dessen Stelle, der jedoch nicht minder aus der alten epischen Zeit herrührt. Wir haben früher als eine Hauptgattung der lyrischen Epik, als eine epische Gelegenheitspoesie der Griechen die Threnen kennen gelernt (S. 120); eine besondere Art solcher Threnen hieß ἔλεγος. Dieses Wort, welches eine kindische Etymologie von ἒ ἒ λέγειν, weh weh rufen, herleitet, gehört zu derselben Wurzel wie ἔλεος, Mitleid, ἐλεέω, bejammern, ἐλελεῦ und mit Ablaut ἀλαλά, ein Kriegsgeschrei, ὀλολύζω, klagen, jammern, namentlich zu den Göttern empor; das γ von ἔλεγος findet sich auch in ἀλαλαγή und ὀλολυγή. Solche ἔλεγοι, Klagelieder, wurden mit Begleitung der Flöte gesungen, wie die Nenien der Römer; die charakteristische Versart war der Pentameter, vielleicht mit dem Hexameter, vielleicht mit andern Versen gemischt, vielleicht ohne alle Beimischung für sich bestehend. Eine Ableitung von ἔλεγος ist ἐλεγεῖον, das vielleicht ursprünglich nur der Name des Pentameters ist, sicherlich aber und jedenfalls einer aus Hexameter und Pentameter zusammengesetzten Strophe, also des sonst sog. Distichons. Die neue Dichtungsart nun, die Elegie, teilte mit dem alten ἔλεγος die Anlehnung an die epische Wirklichkeit, sie sprach auch nicht selten schmerzliche Gefühle aus, sie entlehnte von dem ἔλεγος den

Gebrauch des Distichons samt der mit dem Gesange verbundenen Flötenbegleitung. Alles dies war Anlaß, jene von ἔλεγος gebildete Ableitung ἐλεγεῖον nun in einem weiteren Sinne zu gebrauchen: es ward nun eben jedes episch-lyrische Gedicht in der Form des Distichons ἐλεγεια genannt, entweder als plur. neutr. τὰ ἐλεγεῖα oder als sing. fem. ἡ ἐλεγεία. Also finden wir auch in den Benennungen eine Rückbeziehung auf die Epik: in der älteren ἔπη auf die reine eigentliche, in der späteren ἐλεγεία auf die lyrisch gefärbte, den ἔλεγος.

Aber auch in dem Entwicklungsgange, den die Elegie genommen, zeigt sich ihr enger Zusammenhang mit der Epik. Auf den ersten Stufen, nachdem sie entsprungen, tritt in dem lyrischen Teile kaum schon eine persönliche Individualität heraus; es ist zwar eine Individualität vorhanden und nicht mehr die allgemein gültige Nationalität der Epik, aber noch nicht die Individualität des einzelnen Dichters, sondern die des Volksstammes, der Insel, der Stadt, also eine nationale Individualität: immer noch ein Teil der altepischen Anschauungsweise. Die politische Gegenwart, das Staatsleben, das den Dichter umgab, die Kämpfe nach außen und im Innern, dergleichen bildete den epischen Grund, auf welchem nun die lyrische Betrachtung sich entfaltete; dies war aber keine Betrachtung vom Standpunkte des einzelnen, sondern vom Standpunkte aller, die das gemeinsame Staats- oder Parteiinteresse zusammenhielt. Ein Beispiel hierfür bieten die kriegerischen Elegien des Tyrtäus, eines Dichters von ionischem Blute. Nach und nach jedoch machte sich wie im Leben und sonst in der Kunst auch in dieser Dichtungsart das Individuum immer geltender, sie ward immer weniger national, immer mehr subjektiv, sie wandte sich immer mehr von den allgemeinen Interessen ab und zu den persönlich besondern des Dichters hin und ward somit immer lyrischer. Ereignisse aus dem beschränkten Leben des Dichters selbst und diese allein wurden es nun, die ihn zu lyrischen Anschauungen erregten, seiner Freude und

seiner Trauer gab er Worte. Jetzt erst entstanden auch Elegien in dem engern Sinne, welchen man diesem Worte beizulegen pflegt, Ergüsse wehmütiger Empfindungen über irgend ein dem Dichter schmerzhaftes Ereignis. Von dieser Art sind die Elegien des Mimnermus. Aber keineswegs blieb die Elegie auf solche Empfindungen eingeschränkt. Zwar nahm sie von jetzt an eine beinahe ausschließliche Wendung auf die Liebe: aber innerhalb dieses Gebietes gab es keine weitere Begrenzung mehr: die Lust und das Glück der Liebe wurden in gleichem Maße der faktische Grund elegischer Dichtungen als das Unglück und der Schmerz. In dieser Raum gebenden Einschränkung haben dann auch die Römer die Elegie von den Griechen übernommen. Wir endlich, die wir die ganze Dichtungsart überhaupt erst durch Nachahmung der Alten uns angeeignet haben, können auch die faktische Grundlage nehmen, woher wir wollen: es steht uns frei, in der politischen Weise des Kallinus zu dichten, in der schwermütigen des Mimnermus und in der leichteren des Ovid.

Nachdem wir die antike Elegie nach mehrern Seiten hin in verschiedenen Beziehungen und zuletzt auch in betreff ihrer geschichtlichen Entwicklung betrachtet haben, sind jetzt noch einige Erörterungen über das Wesen derselben im ganzen und allgemeinen hinzuzufügen.

Jede Elegie bedarf also einer Anschauung aus der äußern Wirklichkeit als des epischen Objekts, das der Dichter aus seinem Gemüte heraus subjektiv betrachtet, und das so dessen Empfindungen in Bewegung und Erregung bringt: indem nun diese Empfindungen mit der vorwärts schreitenden Betrachtung des epischen Elements selber vorwärts schreiten, entsteht die Elegie. Jene sein Gemüt anregende Wirklichkeit darf aber niemals ein ganzer längerer Verlauf von vergangenen geschichtlichen Tatsachen sein; solchen gegenüber ist nicht wohl eine anhaltende gemütliche Beziehung möglich, bei welcher der Dichter seine individuelle Selbständigkeit bewahren könnte: das

haben wir früherhin bei der lyrischen und didaktischen Epik gesehen. Es sind vielmehr immer entweder vereinzelte Tatsachen ohne längeren Verlauf, gewöhnlich eben erst in frischer Vollendung vorliegende und insofern noch gegenwärtige, oder, und so verhält es sich meistenteils, es ist die in ruhiger Gegenwart ihn umgebende Außenwelt, eine Wirklichkeit ohne eigentlich epische Bewegung, die Natur, die seinem Blicke sich darstellt, die äußeren Verhältnisse des Staates oder der Familie, in denen sein Leben verweilt. Es besteht mithin eine gewisse Ähnlichkeit zwischen der Elegie und der Satire, aber zugleich ein noch größerer Unterschied: auch der Satiriker blickt mit epischer Objektivität in die ihn umgebende Außenwelt, aber er blickt in sie, um in ihrer Wirklichkeit Widersprüche zu finden gegen den Verstand und das sittliche Gefühl, und er ergreift sie mit der Absicht, an ihr zu lehren: bei dem Elegiker fehlt jedwede Absichtlichkeit; er beschaut die Wirklichkeit nicht, um an ihr eine Reihe von Gefühlen zu entwickeln, sondern er beschaut sie, und sie entwickeln sich in ihm; und tritt sein Gefühl mit der angeschauten Wirklichkeit in Widerspruch, so hat er diesen Konflikt nicht gesucht, sondern hat ihn nur gefunden, auch ist es nicht der des Spottes, sondern etwa der der Wehmut. Das epische Element hat demnach in der Elegie sein Wesen noch um vieles reiner und unverfälschter bewahrt als in der Satire; es erscheint nicht in einer dienstbaren Abhängigkeit von subjektiven Zwecken, sondern selbständig anregend und einwirkend auf das Gemüt des dichtenden Subjektes.

Weit größer ist die Ähnlichkeit, und häufig genug sind deshalb die Berührungen zwischen der Elegie und einer andern Mischgattung der Epik, nämlich dem Idyll. Einmal sind sie insofern ähnlich, als die Anschauungen beider an sich selbst keine epische Beweglichkeit haben: denn das macht ja das Idyll zum Idyll, daß es außer dem epischen Fortschritt von Tatsachen, die es erzählt, auch noch und hauptsächlich ruhende

Äußerlichkeiten schildert; und ebenso ist die Wirklichkeit der Elegie gern eine unbewegt ruhende und kann dann häufig genug nur durch das idyllische Mittel der Schilderung zur Anschaulichkeit gebracht werden. Wie aber das Idyll einen epischen Schein an sich nimmt und die einzelnen Teile in historischer Entwicklung dem Leser vor Augen führt, so muß sich auch die Elegie zu einem solchen epischen Anschein bequemen; auch sie muß das Ganze der äußern Wirklichkeit in seinen Teilen auffassen und diese Teile in fortschreitender Reihenfolge aneinander hängen. Das ist aber hier um vieles schwieriger als beim Idyll. Das Idyll enthält immer einen wenn auch noch so dünnen historischen Faden, an welchem der Dichter den Fortschritt der Schilderung leiten kann; in der Elegie ist meistens keine Hilfe der Art vorhanden. Und doch verlangt einmal alle Poesie einen gewissen historischen Fortschritt, und hier soll sogar die fortschreitende Entwicklung der Wirklichkeit noch einen andern Fortschritt begründen und tragen, den der innern Zustände. Diese Schwierigkeit bestimmt den eigentümlichen Charakter der Elegie: man hat nämlich auch hier nach dem Sprichwort aus der Not eine Tugend gemacht, und weil die Elegie in den meisten Fällen nicht geradeaus gehn kann, nicht auf dem kürzesten Wege ihr Ziel sofort erreichen kann, so pflegt man von ihr eine zögernde, zaudernde Entwicklung zu fordern, und es ist Gebrauch, daß sie immer und immer wieder innehält, daß sie seitwärts ablenkt bald links, bald rechts, daß sie die große Ebene der ruhenden Wirklichkeit wie ein sanfter Bach in Schlangenlinien durchwandert, daß sie wie in halbem Träumen hin und her schweift. Sie kann, wie gesagt, in den meisten Fällen gar nicht anders: aber eben dadurch ist dieser unruhige, immer wieder gehemmte, immer wieder stockende Gang so sehr zur Eigentümlichkeit der Elegie geworden, daß man ihn auch da zu beobachten pflegt, wo er wohl zu vermeiden wäre, daß man es liebt, alle entlegenen Örter zu beiden Seiten zu betrachten, auch wo uns der Dichter ganz

wohl mitten hindurch auf der graden Straße führen könnte. Zu diesem Zögern und Umherschweifen der epischen und der damit verbundenen lyrischen Anschauungen paßt auch sehr wohl die metrische Form, diese kurze Strophe, die dennoch bei den Römern wenigstens einen vollen Satz enthalten soll, die also den Dichter, eh er sich's versieht, wieder abzubrechen nötigt und ihn zwingt, die Rede in lauter kleine Glieder zu zerlegen; die außerdem zusammengesetzt ist aus zwei in ihrem Charakter eigentlich widerstrebenden Bestandteilen, dem in gemächlicher Ruhe sich senkenden Hexameter und dem in Ungeduld zweimal aufspringenden Pentameter. Kaum hat der Hexameter auf ebenem Boden einen Schritt vorwärts getan, so erhebt sich die Rede im Pentameter über den Boden; und kaum hat sie sich hier erhoben, so muß sie schon wieder in gemessenem Gange weiter schreiten. Als Meister und Muster dieser Gattung ist besonders Tibull zu betrachten. Aber notwendig und wesentlich gehört jene zögernde Entwicklung nicht zur Natur der Elegie, und so sind denn nun auch die besten Elegien, welche die deutsche Literatur besitzt, keineswegs so beschaffen. Die einzige namhafte, die in jene Art einschlägt, ist Die Kunst der Griechen von A. W. Schlegel vom Jahre 1799 (Athenaeum 2, 181): hier wird mit allen Abschweifungen, welche das weitläuftige Thema nötig und möglich machte und mit fein angelegten Motiven und Übergängen dieser einzelnen Abschweifungen die ganze griechische Kunst, ja beinahe das ganze Leben der griechischen Welt überhaupt nach allen Seiten hin und von allen Seiten her geschildert und betrachtet; und wenn in solchem Verfahren das ganze Wesen der Elegie beruhte, so wäre dies Gedicht gewiß ein Meisterstück. Gleichwohl darf man dessen poetischen Wert nicht zu hoch anschlagen. Denn bei aller Kunst der Sprache und des Versbaues und bei aller kunstgeschichtlichen Gelehrsamkeit fehlt doch und zum Teil eben deswegen das unentbehrliche lyrische Element beinahe ganz: der Dichter hat dem epischen Grunde zu wenig Bezie-

hungen auf das Gemüt abgewonnen, hat ihm auch wenig abgewinnen können, weil der epische Grund selbst ein für die Elegie unpaßlicher und unpraktischer ist: er hat zuviel wirklich historische Natur, und all diese Namen und Tatsachen gehören einer Zeit an, zwischen welcher und dem lebendigen Gemüte eines neueren Dichters nur spärliche Verbindungen und Fäden laufen. Abgesehen von dieser Elegie haben sich sonst die deutschen Dichter nicht viel auf die Seitenwege und den Schlangenlauf der Elegie eingelassen. Schlegel selbst geht in seiner andern, noch berühmtern Elegie Rom, vom Jahre 1805, eine ganz gerade Bahn (LB. 2, 1349): er beginnt mit der Gründung der Stadt, ja mit der Vorgeschichte derselben, und verfolgt dann ihre Geschichte ungesäumt in streng chronologischer Weise bis auf den heutigen Tag. Also wiederum ein langer historischer Verlauf, dessen unelegische Natur bei dieser Behandlungsweise erst recht vor Augen tritt. Zeichen von Empfindung mischen sich nur verloren hin und wieder in diese Geschichtserzählung, und wäre nicht der sentimentale, an die Frau von Staël gerichtete Schluß, so würde man das Lyrische ganz vermissen. Goethes Römische Elegien (LB. 2, 1127) sind alle oder doch fast alle von der spätern griechisch-römischen Art, den Inhalt bildet die Liebe, sie sind heiter, tändelnd und mitunter leichtfertig; meist knüpft sich die lyrische Betrachtung an ein einzelnes eben geschehenes Faktum, seltener an die ruhende Wirklichkeit; daher haben sie auch alle geringen Umfang. Das Meisterstück aber der Elegie, nicht bloß bei den Deutschen, sondern aller Elegie überhaupt, ist Der Spaziergang von Schiller, oder, wie es im ersten Druck, in den Horen vom Jahre 1795 betitelt ist: Elegie (LB. 2, 1203). Leichtlich möchte dies auch von allen Gedichten Schillers das gelungenste sein, indem man hier keinen von den Fehlern findet, die man sonst wohl an ihm rügen darf, dagegen all seine Vorzüge und manche Vorzüge, die sonst nicht so bei ihm entgegentreten. Einmal die Wirklichkeit, an welcher die Betrachtung sich entwickelt:

es ist eine durchaus ruhende, nämlich eine Gegend, eine Landschaft, aber indem der Dichter sie durchwandert und nach und nach an seinem Auge vorübergehen läßt, gewinnt sie historischen Charakter, rollt sie sich in einer bedeutsam geordneten Reihenfolge von einzelnen Bildern vor dem Leser auf. Die lyrische Betrachtung nun, welche die Landschaftsbeschreibung begleitet, und zwar begleitet in dem innigsten kausalen Zusammenhange des Parallelismus und der Symbolisierung, erkennt in jenem Wechsel der Naturszenen nur ein Abbild der Geschichte der Menschheit, wie diese mit jedem Schritte mehr und mehr sich von der Natur entfremdet und damit auch von der Unschuld und der unbefangenen Sittlichkeit, bis der letzte Blick, den der Dichter um sich wirft, ihn überzeugt, nur in der Rückkehr zur Natur könne die Menschheit noch Heil finden, zur Natur, die immer beständig, immer sich gleich sei, während der Mensch in unablässigem Wandel immer mehr ausarte. Man sieht, diese lyrische Betrachtung hat selbst wieder, da sie sich auf die Geschichte der Menschheit richtet, einen historischen Verlauf in sich und ein episches Element, und sie allein könnte schon eine Elegie bilden: wie viel mehr Halt und Gehalt muß nun die ganze Dichtung gewinnen, die so auf dem eng verbundenen Parallelismus einer doppelten Wirklichkeit ruht, zuerst Natur und darüber erbaut Geschichte. Und hier ist der lang ausgedehnte historische Verlauf kein Fehler mehr, wie man ihn dort bei Schlegel fehlerhaft und der Dichtung schädlich finden durfte: denn hier finden wir keine Überfülle von Einzelheiten, sondern nur die großen und die eigentlich bezeichnenden Hauptzüge; dann ist es nicht die Spezialgeschichte Eines Volkes oder der Kunst Eines Volkes, es sind auch keine Fakta und Personen einer fremden und weit entlegenen Vergangenheit, die hier vor dem Leser aufgezählt werden, sondern es ist die Geschichte der Menschheit, also eine immer noch gegenwärtige, fortdauernde Geschichte, eine Geschichte, die in dem Stufengange, welchen der Dichter

beschreibt, noch jetzt täglich beginnt und endet, und so, daß wir mit darin stehn. Schiller gebraucht deshalb auch immer das Präsens, während Schlegel in den erwähnten Gedichten sich des Präteritums bedient. Da wird jenem denn auch voller und freier Raum gegeben zur Entfaltung der reichsten und bewegtesten Lyrik, einer Lyrik, die ganz und rein gemütlich ist, zwar mit Beimischung, aber durchaus ohne störende Beimischung verständiger Reflexion, so nahe diese auch gelegt war, und so sehr sich sonst der Dichter in ihr gefällt. Man könnte über dies Gedicht leicht ein ganzes Buch schreiben, und ein solches Buch dürfte dann von selbst schon auch eine Theorie der elegischen Dichtkunst enthalten.

Wir haben in der bisherigen Erörterung der Elegie im antiken Sinne des Wortes nirgend gesehen, daß die Wehmut eigentlich und unerläßlich zum Wesen derselben gehöre. Es ist ihr vielmehr, wie wir gefunden, jedwede Regung und Äußerung des Gefühles offen gelassen, die Entfaltung jeglicher inneren Zustände (seien sie, welche sie wollen) gestattet, wenn sie sich nur auf dem treibenden Grund und Boden einer mit angeschauten und mit dargestellten Wirklichkeit entfalten. Die Elegie hat zum alten Trauerliede, ἔλεγος, nur die Beziehung, daß die metrische Form des ἔλεγος auf die Elegie übergegangen und der ἔλεγος eine Art lyrischer Epik ist, wie die Elegie eine Art epischer Lyrik. Gleichwohl läßt sich nicht leugnen, daß das ganze Wesen der Elegie eine wehmütige Art und Weise der Auffassung, wenn auch nicht fordre, doch sehr begünstige. Denn das ist ja Wehmut, wenn das Gefühl einen Widerspruch entdeckt zwischen sich und der angeschauten Wirklichkeit, und wenn es nun in die Betrachtung dieses Widerspruches sich vertieft mit still duldendem und sich selbst nachhangendem Schmerz. Nirgend aber kann das Gefühl leichter in einen solchen Widerspruch treten als bei Bildern der Natur, den Gegenständen der Elegie; und auf keine Art kann sich die Wehmut, die den Schmerz langsam auskostet, anschaulicher äußern als in dem

stockenden, hin und her irrenden, alles berührenden Gange der Elegie. Wenn man also auch nicht behaupten darf, daß die Elegie Ausdruck der Wehmut sein müsse, so ist doch so viel zuzugeben, daß die Wehmut sich nicht besser ausdrücken könne als in der Form der antiken Elegie. Darauf beruht denn auch der hohe Wert der Elegien Hölderlins: sie sind alle durchdrungen von dem Gefühle wehmütiger Vaterlandsliebe, sind Elegien des Heimwehs, wie z. B. das Gedicht Der Wanderer (LB. 2, 1309).

Die neuere Zeit hat aber den Begriff und den Namen der Elegie so gewendet, daß er auf der einen Seite beschränkt, auf der andern erweitert wurde. Beschränkt, insofern man nur solche Gedichte so genannt hat, die eine gegebene Wirklichkeit mit Wehmut betrachten, erweitert, insofern man für die äußere Form der Darstellung alle mögliche Freiheit gegeben und auch die moderne Reimstrophe zugelassen hat. Solche Elegien haben wir zum Beispiel und namentlich von Hölty und Matthisson. Matthisson lehnt sich auch hier an eine landschaftliche Wirklichkeit: aber leider ist diese Wirklichkeit keine für den Leser, da Matthisson nicht die Kunst besitzt, eine Landschaft zur Anschauung zu bringen; so ruht denn auch die angeregte Wehmut auf keinem fest zusammenhangenden Boden mehr, der sie trüge und hielte; der Leser gewahrt wohl einzelne Züge der Äußerlichkeit und der Innerlichkeit, deren jeder für sich ganz ansprechend sein mag, aber sie vereinen sich zu keinem Ganzen: vgl. LB. 2, 1249 fgg. Höher steht Hölty, der in seinen Elegien lieber von einer tatsächlichen Wirklichkeit ausgeht, wie z. B. in seiner Elegie auf ein Landmädchen (LB. 2, 965), und dessen Gefühl auch mehr Wahrheit und Innigkeit besitzt, als die Sentimentalität Matthissons, deren ungesunde Affektation nicht zu verkennen ist. Wie tief Matthisson steht, ergibt sich am deutlichsten, wenn man ihn mit noch einem andern Dichter zusammenhält und z. B. sein Gedicht Die Kinderjahre (LB. 2, 1250) vergleicht mit einem ältern Gedichte Joh. Christian

Günthers, welches überschrieben ist: „Als er sich seiner ehemaligen Jugendjahre mit Schmerzen erinnerte“ (LB. 2, 678). Wie einfach, wie wahr, wie eindringlich rührend ist Günther; wie kahl und kalt dagegen all die schönen Phrasen und Bilder, welche Matthisson in bunt verwirrter Menge aufhäuft! Höltys und Günthers Beispiel könnte jeden mit dieser modernen Wendung der Elegie versöhnen, besonders den, der die antike Form in der neueren Poesie unpaßlich findet. Gleichwohl sind auch die ausgedehnten, vielzeiligen Strophen, wie wir sie bei Günther, bei Hölty und bei andern neueren Elegikern finden, nicht ganz paßlich gewählt: sie zerlegen die Betrachtung in zu breite und damit in zu wenige Glieder; was aber dem Wesen gerade der wehmütigen Elegie besonders angemessen ist, das stockende Innehalten, das träumerische Umherirren, kann in solchen Formen nicht erlangt werden: in ihnen fließen Gedanken und Worte zu gleichmäßig in breitem, ruhigem Strome dahin. Dies Bedenken macht sich auch gegen die italienische Form der Kanzone geltend, die trotz dem großen Umfang ihrer Strophen von den Italienern und den Deutschen, ich erinnere an Petrarca, A. W. Schlegel (LB. 2, 1330: Totenopfer) und Zedlitz (Totenkränze), für elegische Stoffe in diesem engern Sinne des Wortes angewandt wurde. Unter allen modernen Strophenformen die geschickteste für die Elegie möchte die Terzine sein. Statt dessen hat man sie lieber auf erzählende Gedichte übertragen, auf Gedichte, bei denen jede andre Form besser am Platze wäre als gerade diese.

Um schließlich nach der griechisch-römischen und der deutschen auch noch der hebräischen Poesie zu gedenken, so weist auch sie Gedichte auf, welche aus mehr als einem Grunde Elegien zu nennen sind. Dies gilt von zahlreichen Psalmen, Davidischen und andern, namentlich aber von den Klageliedern des Propheten Jeremias. Hier zeigen sich zwei der Elegie eigne Richtungen vereinigt: einmal haben sie einen politischen Inhalt, den Anlaß bieten Ereignisse der Zeitgeschichte, poli-

tische Zustände der Gegenwart, wie in den ältesten Elegien der Griechen. Sodann treten uns die Empfindungen der Trauer in den verschiedensten Farben und Graden entgegen, von dem bittersten Schmerze, der an Verzweiflung grenzt, bis zur Wehmut, die aus dem Leidenskelche zugleich den Trost kostet. Der Gedankengang aber ist eben der, welchen wir als den der Elegie eigentümlichen gefunden haben. So verhält es sich namentlich in dem Klageliede, welches das dritte Kapitel bildet. Unpassend genug ist es, daß diese Gedichte des Jeremias in griechischer und lateinischer Übersetzung Threni heißen; denn die θρῆνοι waren Klagelieder auf bestimmte einzelne Verstorbene, und für Threnen sind diese hebräischen Gesänge auch nicht episch genug und nicht genug episch einfach. Es sind eben durchaus Elegien, und wäre Jeremias ein Grieche gewesen, gewiß würde er auch keine andre Form als die der Elegie zur Anwendung gebracht haben.

Unmittelbar an die Betrachtung der Elegie schließen wir die einer andern Dichtungsart, die mit ihr auf das engste und innigste verbunden ist, die des **Epigramms.** Desjenigen Epigramms nämlich, das den Griechen eigentümlich ist, das die Römer meistenteils haben beiseite liegen lassen, das auch die deutsche Literatur erst seit Herder und Goethe kennt, das **Epigramm der Empfindung:** denn nur dies ist episch-lyrischer Natur. Die Art von Epigramm, die wir vor jenen Dichtern besessen, in der sich auch die Römer beinahe ausschließlich gefallen haben, die aber bei den Griechen nur spärlich und erst in späteren Zeiten vorkommt, das Epigramm der Lehre, namentlich das durch Spott lehrende, das satirische, gehört zur didaktischen Lyrik, und das werden wir erst dort als eine weitre, halb prosaische Umgestaltung des episch-lyrischen behandeln.

Das Epigramm hat, wie das schon sein Name ἐπίγραμμα, Aufschrift, Inschrift andeutet, seinen Ursprung aus der Sitte genommen, Denkmäler, die man setzte, Weihgeschenke, die

man den Göttern widmete usw., mit einer Inschrift zu versehen, die den Namen des Weihenden oder dessen, dem das Denkmal gesetzt war, enthielt samt historischen Notizen über den einen oder den andern, wozu dann noch, damit die Inschrift rechten Inhalt und auch sie einen künstlerischen Sinn und Wert besitze, eine Andeutung der Empfindungen kam, welche der Anblick des Denkmals, die Nennung dieser Namen u. s. f. erregte. Namentlich waren es die Gräber, die man mit solchen halb erzählenden, halb empfindungsvollen Inschriften, mit Worten der Erinnerung an den Toten und der Klage über seinen Verlust poetisch ausschmückte. Auch für andre Kunstwerke, Werke der Plastik und der Malerei, pflegte man solche Epigramme zu verfassen, die bald den Namen des Künstlers, bald den Namen oder eine charakteristische Bezeichnung des dargestellten Gegenstandes angaben und dazu noch der Empfindung Ausdruck liehen, die das Kunstwerk in dem Beschauer erweckte; dieser Ausdruck erschien nicht selten in überraschend witziger Wendung, z. B. in der Form einer Hyperbel: alles das beinahe immer zum Lobe des Künstlers. So gab es z. B. viele Epigramme auf eines der bewundertsten Kunstwerke des Altertums, die Kuh des Myron. Viele: denn die meisten, ja man kann annehmen, fast alle solche Epigramme sind niemals wirklich eingehauene, angemalte Inschriften gewesen: sondern es war damit nur gemeint, man könnte allenfalls dies darunter setzen. Es ist bei manchen auch gar nicht das Kunstwerk als solches, das die Empfindung anregt, sondern vielmehr die Persönlichkeit, die Taten und Erlebnisse dessen, den es darstellt. Indem man nun auf diesem Wege noch einen Schritt weiter ging, entstanden Epigramme ohne alle Beziehung auf ein Kunstwerk usw., Epigramme vielmehr, die ohne irgend eine wirkliche Vermittelung solcher Art sich geradeswegs nur auf die historischen Personen, auf Ereignisse, auf Naturgegenstände selbst bezogen: das Objekt der empfindsamen Betrachtung ward für einen Augenblick nur gleichsam plastisch oder malerisch

fingiert und fixiert. Es hat mithin das griechische Epigramm das mit der Elegie gemein, daß es gleichfalls von einem historisch gegebenen Objekt ausgeht, also von einer epischen Wirklichkeit, und daß es die Empfindung darlegt, welche die Betrachtung jener Wirklichkeit hervorruft, daß es also auch auf das epische Element ein lyrisches baut. Aber innerhalb dieses Gemeinsamen finden wir bedeutende Unterschiede: die Wirklichkeit der Elegie kann eine ausgedehnte, vielgliedrige sein, z. B. die ganze politische Gegenwart, eine weithin sich erstreckende Landschaft: das Epigramm greift immer nur vereinzelte Punkte heraus, Ein Ereignis, Eine Person, Ein Naturbild. Und während, angemessen der breiten epischen Grundlage, die Elegie auch einen weiten und breiten Verlauf innerer Zustände entfaltet, gewährt das Epigramm nur Einen Zustand, nur Eine Empfindung, keine kausal fortlaufende Reihe, und auch diese Eine Empfindung wird, weil sie eben so vereinzelt dasteht, weniger ausgeführt, als nur leise berührt und angedeutet. Und während es der Elegie bei ihrer Ausdehnung vorteilhaft ist, und insofern von ihr gefordert wird, daß sie das epische Element mit dem lyrischen verschmelze und verquicke und nicht das eine abgesondert neben dem andern herlaufen lasse, ist es dem Epigramm bei seiner Einschränkung auf Eine Situation und Eine Empfindung nicht nur erlaubt und kaum anders möglich, sondern ihm auch vorteilhaft, daß es beide Teile schärfer getrennt auseinander halte, den epischen und den lyrischen, den objektiven und den subjektiven, den episch darlegenden, der die Teilnahme anspricht, und den empfindsam ausdeutenden, der die Teilnahme befriedigt: man unterscheidet auch beide mit besondern Namen und nennt den einen Teil expositio oder indicatio oder narratio, und den andern clausula oder conclusio. Und während die Elegie zum Objekt ihrer lyrischen Betrachtungen nicht gern einen geschichtlichen Verlauf der Vergangenheit nimmt, weil ein solcher für die subjektive Lyrik zu episch wäre, darf die Exposition des

Epigramms sehr wohl der fernsten und fremdesten Vergangenheit angehören: denn es kann doch immer nur Eine Tatsache sein, und es wird hier keine so innige Verbindung mit den lyrischen Elementen gefordert. Diese Beschränkung des Epigramms auf Eine Tatsache und Eine Empfindung verlangt Kürze der Darstellung und ein angemessenes Verhältnis beider Teile: die Exposition darf weder mehr exponieren, als nachher ausgedeutet wird, noch die Klausel mehr ausdeuten, als vorher exponiert ward. Deshalb war das Epigramm ursprünglich auf den Raum eines einzigen Distichons eingeschränkt, auf den epischen Hexameter, der das erzählte Objekt darlegte, und den lyrischen Pentameter, der die daran geknüpfte Empfindung enthielt. Diese Form war schon im allgemeinen die angemessenste: da war sie es noch ganz besonders, wo ein solches Distichon oder ἐλεγεῖον als Grabschrift diente, wo es also in dem eigentlichen Maße des ἔλεγος die Trauer über den Verstorbenen ausdrückte. So auf ein Distichon, ein ἐλεγεῖον, eingeschränkt erscheint das Epigramm auch in metrischer Beziehung als die kleinste Einheit einer ausgeführten Elegie (τὰ ἐλεγεῖα), wie sie auch sonst zu ihr sich ungefähr in dieser Art verhält. Jedoch gibt es auch Epigramme, die sich über mehrere Distichen hin ausdehnen, weil trotz der Vereinzelung des faktischen Gegenstandes und der empfindsamen Betrachtung dennoch jener Raum für eine rechte Objektivierung und Subjektivierung gar zu eng war.

Epigramme der Art, wie sie eben sind beschrieben worden, Epigramme der Empfindung, machen zum größten und hauptsächlichsten Teil den Inhalt der sogenannten griechischen Anthologie aus; Epigramme der direkten Lehre und der in Spott eingekleideten, didaktische und satirische Epigramme, kommen daneben nur spärlich vor. Umgekehrt bei den Römern; wir Deutsche haben Jahrhunderte hindurch das Epigramm der Empfindung kaum gekannt: erst durch Herder und Goethe sind auch wir damit befreundet worden. Unter dem Titel: Blumen

aus der griechischen Anthologie gab Herder 1785 eine Auswahl von Epigrammen in deutscher Übersetzung und in der Form des Distichons heraus, denen er 1791 geistreiche und so gut als erschöpfende Anmerkungen über das griechische Epigramm folgen ließ, und Goethe dichtete im Jahre 1790 seine Venetianischen Epigramme (LB. 2, 1139). Nach ihrem Vorgange verfaßten seitdem auch andre Dichter Epigramme, zunächst Schiller, bei dem jedoch, als einem reflektierenden Dichter, die didaktischen Epigramme überwiegen (LB. 2, 1215). Übrigens hatte Goethe schon früher, aber vor ihm nur wenige andre deutsche Dichter, Epigramme der Empfindung verfaßt, nur nicht in Distichen: er nennt sie Lieder, aber ihre zweigliedrige Gestalt, die sich in einfache Exposition und einfache Klausel teilt, macht sie zu Epigrammen. Ein Beispiel der Art ist Wandrers Nachtlied, das an ein Naturbild die dadurch angeregten Empfindungen anknüpft:

Über allen Gipfeln Ist Ruh;
In allen Wipfeln Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur! balde
Ruhest du auch. LB. 2, 1079

Dergleichen epigrammatische Lieder finden wir seitdem namentlich bei Uhland, der durch seinen dichterischen Charakter auf das Epigramm der Empfindung angewiesen war. Von den sog. Liedern gehört hieher z. B. Ruhetal:

Wenn im letzten Abendstrahl
Goldne Wolkenberge steigen,
Und wie Alpen sich erzeigen,
Frag' ich oft mit Tränen:
Liegt wohl zwischen jenen
Mein ersehntes Ruhetal?

Andere Epigramme der Empfindung hat Uhland unter den Sinngedichten eingereiht; sie sind teils in Distichen, teils aber auch in Reimen abgefaßt.

Blicken wir noch weiter zurück bis ins Mittelalter, so finden wir in der italienischen Poesie eine eigne Strophenform für das Epigramm, nämlich das Sonett. Seine vierzehn Zeilen lassen die Exposition wie die Klausel in reicherer Fülle entfalten als das antike Epigramm; aber dennoch bleibt der epigrammatische Grundriß, indem zwischen den acht ersten Zeilen und den sechs folgenden eben auch jener Gegensatz von Exposition und Klausel, von epischem Vordersatz und lyrischem Nachsatz besteht.

Zur subjektiven epischen Lyrik gehört außer der Elegie und dem Epigramm der Empfindung auch die **lyrische Gelegenheitspoesie.** Auch sie hat ein episches Element, die Gelegenheit, die äußere Wirklichkeit des Ereignisses, das den Anstoß und Anlaß zu den inneren Zuständen, deren Grundlage bildet; lyrisch ist sie der Entwickelung eben dieser inneren Zustände wegen, und da diese die Hauptsache ist, so gehört sie eben zur epischen Lyrik. Dadurch unterscheidet sich die lyrische Gelegenheitsdichtung von der epischen, die wir früher besprochen haben (S. 120): in dieser, z. B. in den Hymnen der Homeriden, überwog das Epische so sehr, daß daneben das Lyrische beinahe verschwand; daher wir die Dichtungen jener Art auch nur haben lyrische Epik nennen können. Dennoch schloß sich, wie das auch notwendig und natürlich war, die lyrische Gelegenheitspoesie der Griechen, um von dieser zuerst zu reden, eng an ihre epische Gelegenheitspoesie an. Und zwar finden wir diese weiter überleitende Zwischengattung, die lyrische Gelegenheitspoesie, vorzüglich und so gut als ausschließlich in Gunst und Pflege bei den Doriern, oder wo sie von andern geübt wurde, geschah es unter Anwendung der dorischen Mundart, während die zuerst besprochene Gattung der epischen Lyrik, die Elegie, Sache und Eigentum der Ionier war. Der bedeutendste aber und größte unter all solchen dorischen Dichtern, die Blüte und der Gipfelpunkt der dorischen Lyrik, ist Pindar, der zugleich auch dadurch sich auszeichnet, daß von keinem so

viel und in solcher Vollständigkeit erhalten ist. Ihn haben wir daher namentlich ins Auge zu fassen bei den wenigen Bemerkungen, welche die Betrachtung der griechischen Gelegenheitslyrik veranlaßt.

Freilich ist Pindar nur insofern und nur dadurch der Blütepunkt der dorischen Lyrik, daß er zugleich über die echt dorische Weise schon hinausgeht und sich der reinen Lyrik der Äolier annähert und zum Teil auch schon nach deren Weise dichtet: wie er denn ja selbst als Böoter ein Äolier war und daher auch in die dorische Mundart mehr als einen Äolismus einmischt. Die epische Natur der dorisch-pindarischen Lyrik zeigt sich vor allem aus darin, daß sie bestimmt war, religiöse Feierlichkeiten, Nationalfeste u. dgl. zu verherrlichen, daß also einmal ihr Anlaß in einer bedeutungsvollen äußeren Wirklichkeit lag, und daß es sodann die geistigen und die politischen Interessen, die Religion und das Staatsleben des gesamten Volkes waren, an die sie sich anschloß. Diese allgemeine, religiös-nationale Beziehung kehrt Pindar als das Hauptsächliche auch da heraus, wo nach unsrer Ansicht und Gewohnheit der epische Stoff eher in den beschränkten und einseitigen Verhältnissen einer einzigen Person wäre zu suchen gewesen. Wir haben nämlich von ihm fast nur Epinikien und Enkomien: Siegeslieder und Lobgesänge, verfaßt auf die Sieger bei nationalen Festspielen. Diese sind Pindar zwar nicht besonders und ausschließlich eigentümlich, aber er war darin wohl besonders ausgezeichnet: es ist wohl kaum zufällig, daß nur dergleichen Gedichte zahlreich und vollständig auf uns gekommen sind, während von andern, z. B. von Threnen, Hymnen, Päanen u. dgl. nur vereinzelte Fragmente erhalten sind. Zwischen Epinikien und Enkomien besteht ein Unterschied der dichterischen Behandlungsweise. In den Epinikien tritt die Persönlichkeit des Besungenen beinahe ganz in den Hintergrund: häufig wird eben nur sein Name genannt, er kommt nur in Betracht als Repräsentant seines Stammes und Vaterlandes,

sein Stamm aber auch nur wieder als Glied des ganzen hellenischen Volkes, wie das Nationalfest diese große einige Gesamtheit auswies; und darüber schwebt dann noch als höchste Einheit, die von aller menschlichen und persönlichen Einseitigkeit abführt, der nationale Gott, dem die Spiele geweiht waren, der den Spielen vorstand.

In den Enkomien tritt die Persönlichkeit dessen, dem der Gesang gilt, weniger zurück, hier ist es vorzüglich auf sein Lob, auf seinen Ruhm und Preis abgesehen, weniger auf den Ruhm und Preis des Gottes und des Volkes; hier ist von diesem nur in untergeordnetem Maße die Rede; übrigens sind die Enkomien minder zahlreich als die Epinikien. Wie also namentlich in den Epinikien der gefeierte Sieger nur für den Stellvertreter des ganzen griechischen Volkes gilt, so wird auch von Seiten des feiernden Sängers und seines Festgesanges eine allgemein nationale Gültigkeit ausgesprochen: der Sieger ist der Held, der Dichter will auch nur die dichterische Stimme des Volkes sein, und darum wird sein Festlied auch nicht von ihm allein, sondern von einem ganzen Chor gesungen, gleichsam vom Volke im Kleinen, wie denn überhaupt die dorische Lyrik eine chorische ist; zum antiken Chorgesange gehört aber nicht bloß, daß es eine größere Anzahl von Sängern sei, welche sich vereinigen, sondern auch, daß der Gesang und das ihn tragende und haltende Spiel der Leyer und der Flöte begleitet werde vom Tanz: so denn auch bei Pindar: wir erblicken also hier wiederum die drei rhythmischen und transitorischen Künste der Poesie, der Musik und des Tanzes in ihrer natürlichen Verbindung. Diese Verbindung hatte schon vor Pindar die eigentümliche Gliederung der Chorgesänge in Strophen, Antistrophen und Epoden herbeigeführt: bei der *στροφή*, d. h. Wendung, ging der Chor in zwei Hälften aus einander, bei der *ἀντιστροφή* näherten sie sich wieder durch eine Gegenwendung; die *ἐπῳδός*, d. h. Zugesang, die übrigens nicht immer, aber doch gewöhnlich vorkam, bezeichnet die Sammlung

und Vereinigung der getrennten Hälften. Also, ganz der Lyrik angemessen, strophische Gliederung und ein Wechsel der kühnsten und künstlichsten Strophengebäude, so jedoch, daß jedesmal die Strophen und die Antistrophen, die zusammen gehörten, einander gleich waren, die Epode ihnen ungleich. So bei Pindar und schon vor ihm: ursprünglich aber, als der Chorgesang noch ganz innerhalb der Epik lag, kannte auch er noch kein andres Maß als eben das epische, den Hexameter.

So national nach all diesem die chorische Lyrik Pindars ist, so viel Episches sie enthält, so nahe sie sich demgemäß an die lyrische Epik früherer Zeiten anschließt, so lyrisch, d. h. so individuell subjektiv ist sie dennoch auf der andern Seite, so sehr ist dennoch die ganze Entwickelung seiner Dichtungen von beinahe rein lyrischer Art. Pindars Genius ist durchaus ein lyrischer und darin eben besteht seine gewaltige, stets bewunderte und noch nie erreichte Kunst, wie er vom lyrischen Standpunkte her aus seinem heilig begeisterten Gemüte heraus die Fülle des epischen Stoffes zu bewältigen weiß. Freilich will er nur die Stimme des Volkes sein; aber er ist sie nicht wie ein gemieteter Bote, sondern wie ein König oder Priester, in dem sich das Wissen und Wollen aller konzentriert; er erzählt Sagen der Helden und Mythen der Götter: aber er erzählt sie nicht bloß, wie sie gerade überliefert sind: er gestaltet sie um, er deutet sie aus wie einer, der um den Gang der Geschichte im Himmel und auf Erden besser weiß als andre Menschen. Seine Lyrik schließt sich zwar an die politischen Zeitläufte an und an die Sagen und Mythen seines Volkes, aber nicht, indem sie davon ausgeht, sondern indem sie darauf hinkommt oder berührend daran vorüberstreift. Der Sieg, den irgend ein vielleicht sonst namenloser Grieche in diesem oder jenem Festspiele errungen hat, gibt ihm Anstoß und Anlaß, der ist das epische Motiv und ein an und für sich nicht eben sonderlich bedeutendes. Alsbald aber, sowie dieser Anstoß ihn berührt hat, entspringen im Gemüte des

Dichters aus tausend Quellen zugleich die Ströme lyrischer Empfindung; unaufhaltsam rauschen sie vorwärts, nach allen Seiten überfließend, und wo sie auf einen sagenhaften Denkstein treffen, nehmen sie ihn in sich auf und mit sich fort. Dies Ungestüm in der Entwickelung der inneren Zustände und die Fülle von mythischen und sagenhaften Beziehungen, an welchen und in welchen sie sich entwickeln, dies beides begründet die Eigentümlichkeit der Pindarischen Lyrik: daß sie nämlich einmal Dinge in sich hereinzieht, die weit ab vom Wege zu liegen scheinen, und dann, daß sie alle vermittelnden Übergänge verschmäht. Beides ist an Pindar bewundert, beides auch getadelt worden; aber Lob und Tadel haben selten das rechte Maß gefunden, das sowohl den allgemeinen Anforderungen der Kunst als der besonderen Eigentümlichkeit eines Dichters Rechnung zu tragen weiß. Schon das Altertum, schon die Zeitgenossen Pindars haben sich zuweilen daran gestoßen. So wird erzählt, als er einmal einen Hymnus auf die Thebaner gedichtet und gleich zu Anfange in sechs Versen fast ein Dutzend verschiedenartiger sagenhafter Beziehungen angehäuft habe, habe die thebanische Dichterin Korinna lächelnd gesagt: „Mit der Hand muß man säen, nicht mit dem Sack“ (Plut. de glor. Athen. 347 E). Ja er selbst wird sich mitunter dessen bewußt, wie er in dem weiten Erguß des Gesanges den rechten Weg verliere: so ruft er in der elften pythischen Ode (V. 38 fgg.): „Wie weit, Freunde, bin ich in meiner Bahn auf Dreizackwege verirrt! und ging erst richtig einher. Oder hat meinen Gesang auf seinem Wege der Sturm verschlagen wie ein Fahrzeug des Meeres?“[1] Im Grunde fallen beide Eigentümlichkeiten, die Fülle des Inhalts und die schnellen Sprünge, durchaus zusammen; die eine besteht nur durch die andre: nur

1) *Ἦ ῥ', ὦ φίλοι, κατ' ἀμευσιπόρους τριόδους ἐδινάθην, ὀρθὰν κέλευθον ἰὼν τοπρίν, ἢ μέ τις ἄνεμος ἔξω πλόου ἔβαλεν, ὡς ὅτ' ἄκατον εἰναλίαν.*

indem er unvermutet von diesem zu jenem übergeht, kann er so nach allen Seiten hin in den Schatz von Sagen und Mythen greifen, und wiederum führt ihn dies letztere so oft seitwärts und über das Ziel hinaus, daß er nur durch einen kühnen Sprung sich noch zurückschwingen kann auf die rechte Bahn und den alten Weg. Es wäre angenehm und lehrreich, diese Bemerkungen weiter auszuführen, indem wir einige seiner Dichtungen zergliederten und daran nachzuweisen suchten, wie da überall der epische Stoff nur der Lyrik diene, nicht aber umgekehrt, und wie der leiseste Anlaß genug sei, um sein Gemüt zu solch einem stürmenden Gange über das Gebiet der Sage und des Mythos hin anzufeuern. Indessen würde uns das für unsre Zwecke zu weit führen und zu lange aufhalten. Überhaupt können wir uns jetzt von Pindar abwenden und nur noch dies eine bemerken, daß, indem er die Mythen eben als Lyriker, nicht als Epiker in sich aufnimmt, indem sein Geist sie ergreift, nicht aber sie seinen Geist, daß er da nicht selten auf das Gebiet der Didaktik, der lehrhaften Betrachtung überspringt. Denn, wie bereits vorher erwähnt, er hält sich, wo er Mythen und Sagen erzählt, nicht mit der Treue eines Epikers an das, was überliefert ist, sondern er verfährt mit der Sage und dem Mythus ungefähr so, wie die Sage selbst mit der Geschichte verfährt; er ändert, läßt weg, setzt hinzu, wenn ihm die Überlieferung seiner höhern und geläuterten Idee von Gott und Welt zu widersprechen scheint, und ändert, bis er eine bessere Übereinstimmung gewinnt. Dergleichen und vieles andre gibt ihm dann reichlichen Anlaß zu religiösen und ethischen Betrachtungen, zu Seitenwendungen rein didaktischer Art. Ein Beispiel hierzu bietet gleich die erste olympische Ode, wo er die Sage von Tantalus in einer neuen und ihm eigentümlichen Gestalt vorträgt und sich dann ausdrücklich gegen die gewohnte Erzählung wehrt und verwahrt, welche die unsterblichen Götter nur entehre und bis zur Tiefe menschlicher Laster erniedrige.

Pindar ist bisher immer noch unerreicht geblieben, und man kann wohl sagen, daß ihm gerade die am fernsten stehn, welche es am ausdrücklichsten versucht haben, ihn nachzuahmen. Der älteste und nicht gerade der schlechteste unter den deutschen Nachahmern Pindars ist Georg Rodolf Weckherlin, ein Schwabe (1584—1651). Wie der Italiener Metastasio und der Graf Platen bedient sich denn auch Weckherlin gern einer metrischen Form, die der Pindarischen nachgebildet ist; seine Strophen, Antistrophen und Epoden sind aber aus Reimversen aufgebaut (LB. 2, 347). Am nächsten daran, es Pindar wenigstens ungefähr gleich zu tun, waren Dichter, die von ihm nichts wußten, die provenzalischen, die französischen und die deutschen Lyriker des Mittelalters. Auch von diesen gibt es zahlreiche episch-lyrische Gelegenheitsgedichte, so bei den Provenzalen das Sirventês d. h. Dienstgedicht. Aber wie schon dieser Name andeutet, waren die Dichter meistens zu sehr in dienstbarer Abhängigkeit von mächtigen Herrn, dienten zu sehr um deren Gunst und Unterstützung, als daß sie sich zu der Freiheit und Kühnheit der Pindarischen Lyrik hätten erheben können, auch wo einer dem Pindar etwa an Geiste wäre verwandt gewesen. Und auch sonst stand, allgemein betrachtet, manches entgegen und ließ das Mittelalter zu keiner epischen Lyrik nach Pindarischer Art gelangen: es gab da keine Feste, wie die olympischen, mit all dem freudigen Nationalgefühl, das sich darin und dabei aussprach; es gab keinen solchen Reichtum an Mythen und an mythischen Sagen, mit denen der Dichter wie mit Bildsäulen das stolze Gebäude seines Gesanges ebenso hätte ausschmücken können. Und so konnte es nicht ausbleiben, daß die Dichter, indem sie der Gelegenheit dennoch ein Gedicht abgewinnen wollten, nur zu sehr und zu oft sich in Erörterungen unpoetischer Persönlichkeiten oder in didaktische Betrachtungen verloren. Am höchsten gelang es natürlich den Dichtern sich da zu schwingen, wo sie weder bloß nationalen, noch gar persönlichen Interessen dienten, sondern den größten,

höchsten und allgemeinsten, die damals nur die Völker Europas beseelen konnten, den Interessen der Kreuzzüge, also in Kreuzliedern, wie wir deren denn auch ganz so von Provenzalen und Franzosen, wie von Deutschen haben. Hier kehren vorübergehend ziemlich die gleichen Verhältnisse wieder, unter denen die Pindarische Poesie erwuchs, zum Teil nur noch in größerem und höherem Maßstabe: hier war nicht bloß ein Spielfest, bei dem die Völker sich vereinigten, und nicht bloß ein Lokalgott, dem es galt zu dienen; hier galt es nicht den Sieger zu rühmen, sondern zum Siege anzufeuern; hier wurden keine Lorbeerkränze verteilt, sondern himmlische Kronen verheißen. Dergleichen Lieder sind es auch namentlich, in denen der bedeutendste deutsche Lyriker des Mittelalters, Walther von der Vogelweide, die nahe Verwandtschaft besonders kund tut, die überhaupt zwischen ihm und Pindar besteht. Vorzüglich kommt hier ein Kreuzlied in Betracht, das Walther im Jahre 1228 gedichtet hat, und das zufällig sogar bis in minder wichtige Einzelheiten hinein an Pindars Art und Weise anklingt, nur daß es, indem der Dichter den altfranzösischen Alexandriner zur Anwendung bringt, mehr epische Einfachheit hat, und daß die bei Pindar seltnere Wehmut die durchgreifende Empfindung ist: vgl. LB. 1, 587; Wackernagels Walther S. 74. Nachdem Walther mit der Freudlosigkeit der Welt begonnen, welche ihn befremdet, der sie fröhlicher gesehen, stellt er sich, um das zu schildern, in sagenhafter Weise als einen dar, der wie die h. Schläfer der Legende so lange gelegen und geschlummert habe, daß die Welt in der Zeit eine andre geworden. „Aber", so fährt dann die Betrachtung mit einem plötzlichen Übergange fort, „alle Wonne dieser Welt ist doch nichts: ringet nach der himmlischen, wappnet euch und ziehet über See." Und diese Schlußermahnung legt er dem Boten in den Mund, der statt seiner das Ganze an irgend einem Hofe vorzutragen hat, gerade wie auch bei Pindar öfter der Chor in erster Person aus eignem Munde spricht.

Was aber ganz besonders hervorzuheben ist, die Lyrik des Mittelalters besaß eine Form, welche sich der chorischen Poesie der Dorier ziemlich eng und genau anschließt: der deutsche Name dafür ist *Leich,* was so viel als Spiel, Tanz bedeutet Die **Leiche** bestanden aus einer Reihe ungleichartiger Strophen, von denen jede in zwei gleiche Teile zerfiel, und waren gleich den Chorliedern der Dorier bestimmt, von Instrumentalmusik und Tanz begleitet zu werden. Die Übereinstimmung geht aber noch weiter. Die Gelegenheitslyrik der Dorier beruht auf der ältern Gelegenheitsepik, die zumal religiöse Beziehungen hatte, und sie selbst war immer noch mehr oder weniger religiös Ebenso steht der Leich mit den sogen. Sequenzen, einer alten Art lateinischen Kirchengesanges, in Zusammenhang und hat häufig genug religiösen oder ernst politischen Inhalt, obgleich die meisten Dichtungen dieser Art zur eigentlichen Minnepoesie gehören und von Lust und Leid der Liebe handeln: vgl. die Sequentia de S. Maria LB. 1, 437. Wir jetzt können freilich nicht recht begreifen, wie religiöse Poesie und Tanz zusammenpassen: dennoch steht fest, daß die mittelhochdeutschen Leiche für den Tanz bestimmt, und daß auch die religiösen Leiche eben Leiche waren, und nichts weist darauf hin, daß bei solchen kein Tanz stattgehabt hätte. Haben doch auch die Griechen die erhabensten Festgesänge ihres Kultus mit Tanz begleitet. Wir sind daher berechtigt anzunehmen, daß solche Leiche an kirchlichen Festen, zwar außerhalb der Kirche, aber doch am geheiligten Tage und mit Rücksicht auf seine kirchliche Bedeutung sind gesungen worden. Auch hier ist wieder Walther von der Vogelweide hervorzuheben: wir besitzen von ihm zwar nur Einen Leich, aber dieser Leich hat religiösen Inhalt und scheint auf das Fest der Dreieinigkeit oder ein Marienfest verfaßt zu sein: er geht vom Lob und Preis Gottes und der Maria aus, aber auf dem religiösen Grunde ist auch eine politische Farbe aufgetragen; die Entwickelung ist eine springende, wie bei Pindar (Wackernagels Walther S. 1—8).

Um noch ein bezeichnendes Beispiel anzuführen, mag auch des Leiches vom heiligen Grabe gedacht werden, womit Heinrich von Rücke, ein Schwabe, zur Teilnahme am Kreuzzuge aufforderte, als die Trauerbotschaft von dem am 10. Juni 1190 erfolgten Tode Kaiser Friedrichs I. nach Deutschland gelangte (LB. 1, 501).

Die deutsche Poesie der neueren Zeit hat die Form des Leiches gänzlich fallen lassen; nur Rückert hat sich derselben einmal in seinem Gedichte Das Licht bedienen mögen.

Die zuletzt erwähnte mittelalterliche Dichtungsart führt uns leicht und natürlich zu einigen Bemerkungen über das **Kirchenlied**, insofern auch dieses im allgemeinen mit zur Gelegenheitspoesie gehört und insbesondere und im engsten Sinne des Wortes epische Lyrik sein kann. Denn es kann ja von epischen Motiven ausgehn, es kann, und den Liedern für die hohen Feste ist das eigentlich recht und angemessen, aus der Geschichte Jesu erzählen, von seiner Geburt, seinem Leiden und Sterben, seiner Auferstehung, und an diese Erzählung die Entwickelung derjenigen innern Zustände anschließen oder jene Ereignisse aus denjenigen Gefühlen heraus darstellen, die durch Betrachtung derselben erweckt werden. So lange Motive der Art die einzige epische Grundlage bilden, wird das Lied auch ein Kirchenlied sein: denn da haben alle Christen das gleiche zu empfinden, und der Dichter wird im Namen der ganzen Gemeinde, der ganzen Christenheit sprechen, gerade wie die ältere epische Lyrik der Griechen auch nicht für den Dichter allein sprach. Erst wenn der Dichter zu jener allgemeinen epischen Grundlage noch ein zweites, rein persönliches Motiv hinzufügt oder lediglich von einem solchen ausgeht, von einem innern oder äußern Ereignis, das nur ihm gehört und kein Moment ist aus dem Leben aller Christenheit: erst dann hört sein Lied auf ein Kirchenlied, ein Lied der Gemeinde zu sein, und es wird ein ebenso subjektives geistliches Lied, wie die epische Lyrik der spätern Zeit Griechenlands auch in ihrer

Weise rein subjektiv war. Natürlich ist die protestantische Kirche ärmer an episch-lyrischen Liedern, als die katholische Kirche es ist und war: denn die katholische Kirche hat zur Geschichte noch die Legende, hat noch eine christliche Mythologie, und auch die Geschichte erscheint für sie so mannigfaltig mythisch gefärbt, daß ihr religiöses Lied, was den Reichtum an epischen Motiven betrifft, nicht sehr weit hinter der epischen Lyrik der alten Welt zurückbleiben wird. Wir Protestanten können bei unsrer heilsamen Beschränkung auf die Geschichte nicht so viel halb epische, halb lyrische Kirchenlieder besitzen; denn solche Motive, die dem innern Leben der Christen angehören, werden natürlich nur zu rein lyrischen Dichtungen führen; noch öfter aber wird, da unsre geistliche Poesie auch dogmatische und ethische Zwecke zu verfolgen hat, hier die Lyrik eine didaktische Farbe gewinnen, d. h. mit einem Fuße aus der Poesie heraustreten. Leider aber bilden solche didaktische Kirchenlieder die Mehrzahl derer, die wir besitzen: unsre meisten Kirchenlieder stammen aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, aus dem siebzehnten, wo ein streithafter Dogmatismus die Kirche beherrschte, aus dem achtzehnten, wo ein seichter Moralismus an dessen Stelle trat; nur wenige behaupteten sich als wahre Dichter in der epischen Lyrik und in der lyrischen Lyrik, wie Paul Gerhardt, Benjamin Schmolck u. a. (LB. 2, 547. 635). Die herrnhutischen Dichter wären vielleicht am ersten imstande gewesen, die reine Lyrik zu sichern, wenn nur bei ihren Anschauungen öfter das rechte Verhältnis obgewaltet hätte zwischen dem Gemüt auf der einen und der Einbildung und dem Verstande auf der andern Seite, und wenn sie mehr Geschick in der Darstellung hätten erlernen wollen: es sind unter ihnen nur Johannes Baptista von Albertini (1769—1831; LB. 2, 1417) und Karl Bernhard Garve (1763 bis 1841) zu nennen als geistliche Lyriker, die in den meisten Stücken tadellos, und wo sie tadellos, auch höchst ausgezeichnet sind.

Neben der geistlichen Gelegenheitspoesie, der epischen Lyrik der Kirche, hat die neuere Zeit auch die **weltliche Gelegenheitspoesie**, die Gelegenheitspoesie *κατ' ἐξοχήν* besonders kultiviert, und es sind namentlich die beiden sogen. schlesischen Dichterschulen des siebzehnten Jahrhunderts, welche auf diesem Felde, wenn auch nicht viel geerntet, doch wenigstens fleißig geackert haben; ja es gibt Dichter, von denen faustdicke Bände auf uns gekommen sind, die kaum etwas andres enthalten als Gelegenheitsgedichte, wie z. B. Christian Gryphius (LB. 2, 615). Man darf die Gelegenheitspoesie keineswegs im allgemeinen verwerfen; denn es ist ein ganz lobenswertes Streben, jedwedes, das geschieht, poetisch verschönen zu wollen: es hat auch von jeher Gelegenheitspoesie gegeben, und die schönsten Dichtungen der provenzalischen, der französischen, der italienischen und der deutschen Lyrik des Mittelalters sind oft im Grunde weiter nichts als Gelegenheitsgedichte. Aber man muß es auch zu machen verstehn, wie z. B. Walther von der Vogelweide, d. h. man muß einmal solche gelegenheitliche Motive ergreifen, denen sich eine poetische Seite abgewinnen läßt, und man muß dann auch diese poetische Seite herauszukehren wissen. Es ist aber schwer, dem eine poetische Seite abzugewinnen, wenn Hinz heiratet und Kunz taufen läßt oder begraben wird, und es ist viel verlangt, daß jeder, auch der Hinzen und Kunzen nicht kennt, nun doch die poetische Anschauung in sich reproduzieren solle. Deshalb hat sich Walther auch niemals auf so geringfügige Personen und Ereignisse eingelassen: seine Gelegenheiten haben historische Bedeutung, es sind Menschen und Taten, von denen heute noch die Geschichte meldet, so daß auch das Gelegenheitsgedicht nicht mit ihnen gestorben ist. Das haben die schlesischen Gelegenheitsdichter des siebzehnten Jahrhunderts nicht bedacht: jedes Ereignis war ihnen recht und des Besingens wert, bald weil es ihrer Eitelkeit schmeichelte, überall auch ein Wort mit drein zu reden, bald und noch häufiger aus noch erbärmlicheren Be-

weggründen, um der Belohnung mit Gunst und Geld willen; in Verlegenheit, was sie sagen sollten, gerieten sie nie: ward auch ihr Gemüt von dem vorliegenden Ereignis gar nicht berührt, so ließen sich immer noch je nach den Umständen kühle, ernsthafte Betrachtungen in der sentenziösesten Lehrhaftigkeit anstellen, oder es ließen sich auch Ungebührlichkeiten vorbringen. Der Reproduktion in einem weiteren Kreise von Lesern wußten sie beinahe nie entgegen zu kommen, und es war das auch in den allerwenigsten Fällen möglich; dennoch ließen sie alles drucken, und ihre Zeitgenossen lasen auch das alles und bewunderten es sogar.

In neueren Zeiten ist, man kann nicht sagen, die Gelegenheitsdichterei überhaupt abgekommen: denn das wäre auch Unrecht: sondern man läßt nur solche Gedichte, die das große Publikum nichts angehn noch ihm verständlich sind, seltener für das Publikum drucken. Dergleichen Gedichte verbleiben, wo sie hingehören, im Hause und im Kreise der Freunde.

Von solcher niederen Gelegenheitspoesie wohl zu unterscheiden ist die im höheren Stil, die schon im Altertum bestand und immer noch besteht, und deren Existenz man auch weder übersehen noch wegwünschen darf, die sogenannte **Ode** im engern Sinn dieses Wortes. Im eigentlichen und allgemeineren Sinne bezeichnet das Wort ᾠδή etwa wie unser *Lied* jedes lyrische Gedicht, insofern es sangbar ist. Die Ode, wie man jetzt das Wort versteht, und wie dergleichen Gedichte auch bei den Alten, namentlich bei Horaz vorkommen, und wie auch viele Psalmen so könnten genannt werden, richtet sich gleich den Pindarischen Chorgesängen auf Ereignisse von allgemeinem, nationalem, ja allgemein menschlichem Interesse; sie knüpft auch die Entwickelung innerer Zustände an eine Persönlichkeit, die jeder ehrt, an Taten und Ereignisse, von denen jeder als ruhmreichen weiß, und die lyrischen Gefühle, die sie ausspricht, sollen meistens auch nicht die bloß subjektiven des Dichters, sollen nicht bloß entsprungen sein aus seiner per-

sönlichen Beziehung zu jenem epischen Element, sondern sollen auch allgemein nationale, allgemein menschliche Geltung besitzen und die Stimme aller stellvertretend ausdrücken. So weit reicht die Übereinstimmung mit dem Pindarischen Chorgesang: nun der Unterschied. Bei Pindar ist die Person oder das Ereignis nur Anlaß und Anstoß für die Lyrik: es bildet lediglich ein äußerliches Motiv, und sowie es das eine Mal eingewirkt hat, ist auch seine Einwirkung so gut wie vorüber. Anders in der Ode, wie sich ihr Charakter einmal festgestellt hat: hier ist mehr als ein bloßes Motiv, hier gibt das Epische mehr als den flüchtigen Anlaß und Anstoß: es ist vielmehr der beharrlich vorliegende Gegenstand der Betrachtung, es wirkt von Anfang bis zu Ende fort und trägt die inneren Zustände, die sich an ihm entwickeln. Aber das geschieht auch in der Elegie, und somit würden wieder Ode und Elegie zusammenfallen. Allein es gibt auch hier wichtige und wesentliche Unterschiede. Einmal den Unterschied der äußern metrischen Form: die Elegie wird in Distichen, die Ode in größeren kunstreichen Strophen, antiken oder nach moderner Weise gebauten, abgefaßt. Indes so folgenreich dies auch sein mag, so ist es doch nur ein äußerer Unterschied. Noch wichtiger sind aber sodann die innern Abweichungen. Die Elegie nimmt die äußere Wirklichkeit, wie sie ist, wie sie den Dichter gegenwärtig und in unmittelbarer Nähe umgibt, ergreift das Faktum mit historischer Treue, und die lyrische Betrachtung richtet sich nach ihm in ihrer größeren oder geringeren Bewegtheit: die Ode dagegen strebt überall nach dem Idealen, dem Überwirklichen; sie hebt entweder die Person, das Ereignis über die gemeine Wirklichkeit um vieles empor und idealisiert es, oder die Person liegt selber schon hoch über der gemeinen oder gar über aller und jeder sinnlichen Wirklichkeit, ganz und gar im Reiche des Idealen: denn der Gegenstand der Ode kann auch die Gottheit sein, kurz, sie lobpreist und verherrlicht, und demgemäß ist dann auch das Lyrische keine ruhig bei dem Objekte

weilende Betrachtung, sondern es ist Bewunderung. Die Auffassung des Idealen als eines epischen Stoffes und die Erhebung der gemeinen Wirklichkeit zum Idealen ist aber nur möglich, wenn bei der Konzeption die Phantasie eine vorwaltende Tätigkeit ausübt, und diese Tätigkeit wird oft so sehr vorwalten und vorwalten müßen, daß sie in Widerspruch gerät mit den Erfahrungen und Urteilen des Verstandes, ja den tätigen Anteil des letzteren an der Konzeption beseitigt und aufhebt, d. h. daß die Anschauung die Natur des Erhabenen gewinnt: denn jede Anschauung ist ja erhaben, bei welcher der Verstand nicht mehr der Phantasie nachmessen und nachrechnen kann. Natürlich ist der Odendichter jedesmal im Vorteil, sobald er das epische Objekt seiner lyrischen Bewunderung nicht erst zu erheben und zu überwirklichen braucht, sobald dies Objekt die Gottheit ist: die höchste Höhe, zu welcher er sich aufschwingt, wird doch nicht zu hoch, und das Erhabenste nicht zu erhaben sein. Gefährlicher ist die willkürliche Idealisierung irdischer Wirklichkeit: hier wird die Überwirklichung der gemeinen Wahrheit nur zu leicht eine Übertreibung und eine Lüge; die Schöpfungen der Phantasie können dem Verstande leicht so unnütz und ungeschickt vorkommen, daß er sich nicht gefangen gibt, sondern im Widerspruche verharrt, wo dann an die Stelle der Erhabenheit, auf welche der Dichter ausging, die bloße Lächerlichkeit tritt und sich das bekannte Wort Napoleons bewährt, daß vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt sei. Darum stehn die hebräischen Psalmisten und steht Klopstock so viel höher als irgend ein andrer Odendichter, weil das epische Element ihrer Oden Gott und göttliche Dinge, bei Klopstock wenigstens vorzüglich Gott und göttliche Dinge sind; darum gerät auf der anderen Seite Karl Wilhelm Ramler so oft ins Lächerliche, weil er auch da, wo die Wirklichkeit an sich selbst schon groß und erhaben genug wäre, wo er z. B. Friedrich II. besingt, dennoch mit dem Gegebenen nicht zufrieden ist, sondern immer noch höher und darüber hinaus will (LB. 2,

813 fgg.); darum beleidigt Ramlers und vieler andren Muster, Horaz, wenn auch gerade nicht durch Lächerlichkeiten, doch häufig genug durch Übertreibung und Unwahrheit, durch jenen kühlen Prunk, durch jene gezwungenen, gesuchten und erkünstelten Kühnheiten im Gange der Entwickelung, die zuletzt nur ein Schraubenwerk sind, um den epischen Gegenstand über sich selbst und die Wahrheit zu erheben. So viel von der epischen Lyrik; jetzt wenden wir uns zur didaktischen, zur

Lyrik des Verstandes.

Didaktische Lyrik ist solche, an deren Konzeptionen der Verstand nicht bloß den untergeordneten, mehr negativen Anteil nimmt, der ihm nach den allgemeinen organischen Gesetzen eigentlich allein zukommt, wo er nicht bloß mäßigt und zügelt, nicht bloß prüft, ob das, was der Einbildung schön und dem Gefühl gut erscheint, auch wahr und somit wirklich schön und wirklich gut sei: sondern solche, wo der Verstand eine positive Geltung und Tätigkeit neben dem Gefühle und der Einbildung, ja sogar vor und über ihnen anspricht, wo demnach die verständige Belehrung nicht bloß der etwanige Erfolg der poetischen Produktion und Reproduktion ist, sondern der von vornherein beabsichtigte Zweck derselben. Nun kann und darf schon in der didaktischen Epik der Verstand diese positive Tätigkeit nur insofern ausüben, als er die Anschauungen der Einbildungskraft in Beziehung bringt zu dem sittlichen oder sinnlichen Gefühl, als er aus der epischen Wirklichkeit eine sittliche Lehre abstrahiert oder dieselbe anmutig oder launig beschreibt: also schon in der didaktischen Epik, bei welcher doch die Einbildungskraft voransteht, muß der Verstand in das Gefühl überfließen. Noch um vieles unausweichlicher wird das bei der didaktischen Lyrik erfordert werden: denn sie ist eben Lyrik, d. h. das Gefühl, das Gemüt bildet den Mittelpunkt und Brennpunkt der ganzen poetischen Produktion; dies vorzüglich soll in dem Dichter bewegt erscheinen, dies soll bei der Reproduktion ebenso wieder angeregt werden. Deshalb

ist alle didaktische Poesie verwerflich, die in keiner Beziehung steht zu dem Gefühl des Produzierenden und des Reproduzierenden, deren Lehren und Beschreibungen nicht hier ihre letzte Erfüllung und Beglaubigung finden. Es mag daher jemand noch so schön versifizierte Anweisungen zum Fischefangen und Vogelstellen u. dgl. verfertigen, wie es derartige sog. **reine Lehrgedichte** genug und auch schon von römischen Dichtern gibt, er mag alle Vorschriften so genau stellen, daß jeder an seinem Buche zum Jäger und Fischer werden kann: wenn er der Lehre keine Wendung ins Gefühl hinein zu geben weiß, so ist das Ganze nur insofern Poesie, als man unter Poesie versifizierte Worte versteht, insofern aber Prosa, als alle sprachliche Darstellung, die das Wahre außerhalb des Schönen und des Guten zeigt, nur Prosa ist. Aber auch die Einbildungskraft darf niemals bei einer poetischen Produktion ganz leer ausgehn; auch sie muß an der Schöpfung des Dichters, an der Rückschöpfung durch den Leser ihren Anteil haben, mag dieser Anteil auch nur gering sein; fehlen und ausbleiben darf sie nicht: denn es gibt keine *ποίησις*, keine Schöpfung ohne sie, ohne die schöpfende Kraft der Einbildung.

Deshalb erscheint nach dieser Seite hin wieder eine andre Art lehrhafter Poesie verwerflich, der **Spruch**, die **Sentenz**, die **Gnome**, verwerflich, sobald die Vorschrift und die Erfahrung, deren Mitteilung es gilt, in kalter, dürrer Abstraktheit aufgefaßt und vorgetragen wird, wie das bei den Sentenzen der Fall zu sein pflegt. Es mag eine solche Lehre ihren großen Wert haben für das sittliche Gefühl des Menschen, aber die Einbildung, die produzierende und reproduzierende Grundkraft läßt sie unberührt. Solchen Gnomen ist die metrische Form nur insofern zuzugestehn, als sie vielleicht die Darstellung und Aufbewahrung erleichtert, aber nicht als äußerer Abdruck und Ausdruck inneren poetischen Gehaltes: denn der ist hier gar nicht vorhanden. Die ersten Anfänge dieser wie überhaupt aller Arten von didaktischer Poesie,

erlaubter und unerlaubter, finden sich bei den Griechen in Hesiods Werken und Tagen und bei den Hebräern in den Sprüchen Salomons. Nach Hesiods Vorgange war auch späterhin der Hexameter eine gewohnte metrische Form der griechischen Gnomen. Daneben gab es aber noch zwei andre, eine noch minder paßliche und eine paßlichere. Eine minder paßliche ergab sich durch die Seitenwendung, welche bei Solon und seit ihm die Elegie nahm. Bis auf Solon war dieselbe immer nur episch-lyrisch gewesen; bei ihm und denjenigen, die seiner Art sich anschlossen, verlor sie den epischen Charakter, ja auch den lyrischen, und ward rein didaktisch, sie ward Form dessen, was man insbesondere **gnomische Poesie** nennt. Freilich war diese Wendung nicht unvorbereitet: der sittliche Ernst, welcher der ältesten Elegie eigen war, konnte und mußte darauf hinführen, gleichwohl lag diese Richtung außerhalb des Bereiches der Poesie: denn wer wird das Poesie nennen mögen, wenn Philosophen die abstrakten Lehrsätze ihrer Schule bald vereinzelt, bald in einem größeren systematischen Zusammenhang, bald in einzelnen Distichen, bald in einer Reihe von Distichen, also allerdings in der äußerlichen Art und Weise einer Elegie vortragen? Dergleichen gehörte nur noch durch die Form mit zur Poesie, und auch die Form war unpaßlich genug. Die bloß in Hexametern abgefaßten Gnomen machten damit keinen weiteren Anspruch: der Hexameter war einmal der gewohnteste und geläufigste Vers, und die Poesie hatte lange Zeit kaum einen andern gekannt. Anspruchsvoller jedoch war die zweizeilige Strophe: sie kündigte durch den äußeren Gegensatz von Hexameter und Pentameter auch einen inneren an von Epik und Lyrik: und doch war weder Epik vorhanden, noch eigentliche Lyrik. Das scheinen die wohl erkannt zu haben, die für die Gnome eine dritte metrische Form in die Bahn brachten, den iambischen Trimeter: dieser aus sechs Iamben bestehende Vers war noch einfacher und anspruchsloser als der bloße Hexameter, er grenzte ganz eng und nah an die

alltägliche ungebundene Rede und war eben nur insoweit rhythmisch, daß er dem Gedächtnis zu Hilfe kam. Die Salomonischen und die weiteren hebräischen Gnomen begnügen sich, um einen Rhythmus herzustellen, mit dem einfachsten Parallelismus der Worte und der Satzglieder.

Wie demnach alle bloß lehrende Poesie im engeren Sinne eigentlich gar keine Poesie ist, weil sie der Einbildung nichts zu schaffen gibt oder gar auch das Gefühl unberührt und unberücksichtigt läßt, so verhält sich's auch mit der bloß **beschreibenden.** Wir haben bereits früher gesehen, daß alle Beschreibung nur dann anschaulich werde und der Reproduktion entgegenkomme, wenn sie sich zu einem fortschreitenden Verlaufe gestalte, wenn sie also neben der Epik begleitend hergeht, wie im Idyll (S. 133), oder selbst geradezu episch und erzählend wird, wie in der Elegie (S. 174). Verläßt die Beschreibung das Gebiet der Epik, so verläßt sie auch das Gebiet der Poesie, weil sie die Einbildungskraft auf die Seite stößt: ein Gedicht, das von Anfang bis zu Ende nur beschreibt, ohne zu erzählen, gibt der Einbildung nichts: denn diese kann nur schaffen, was lebendige Bewegung hat; es wird vielleicht das Gefühl durch anmutige Einzelheiten befriedigen, aber es bleiben Einzelheiten, welche die Einbildung zu keinem Ganzen vereinigen kann, weil ihnen der organische Zusammenhang fehlt, den nur die historische Entwickelung zu geben vermag. Darum sind die zahlreichen bloß beschreibenden Gedichte, welche die neuere Zeit besitzt (das klassische Altertum und das Mittelalter sind nie auf dergleichen geraten), so leer und ausleerend, so ermüdend durch die Untätigkeit, in welcher der produzierende Dichter den reproduzierenden Leser läßt; darum sind sie, die großen wie die kleinen, die Jahreszeiten des Engländers James Thomson (1700—1748), wie die Tageszeiten Friedrich Wilhelm Zachariäs (1726—1777) und die Abend- und Mondscheingemälde Friedrich von Matthissons (1761—1831), gar keine Gedichte mehr, sowie man sie als Ganzes auffaßt:

und das muß man doch zuerst und vor allen Dingen bei jedem Gedichte. Bei Matthisson kommt gewöhnlich dazu noch ein anderer, noch schlimmerer Fehler: es mangelt seinen meisten Gedichten auch noch die höhere Einheit der leitenden und belebenden Idee, einer Idee, um derentwillen und aus der heraus all diese Einzelheiten registriert würden. Eine kleine Probe dieser Landschaftspoesie findet sich LB. 2, 1256 fgg.

Bei einem Dichter aber der neuesten Zeit sehen wir diese Unart der vereinzelnden und leblosen und ideenlosen Beschreibung auf die Spitze getrieben, bei dem Schwaben Karl Mayer. Von ihm erschien 1833 ein ganzer Band solcher Gedichte, zu denen alljährlich der Leipziger Musenalmanach immer noch neuen Zuwachs brachte: das, was er Lieder betitelt, sind nichts als einzelne landschaftliche Skizzen, so kleine und beschränkte Anschauungen, daß historisches Leben nur in den wenigsten Fällen möglich wäre; ebenso selten zeigt sich hier ihre ideale Bedeutung und Beziehung.

Mehr ist über diese unpoetische Art von Poesie nicht zu bemerken. Man könnte aber dergleichen beschreibende und gnomische Gedichte mit zur didaktischen Lyrik rechnen wollen. Um so nötiger war es für uns, sie gleich von vornherein zu beseitigen und uns das Feld zu säubern für dasjenige, was nun noch von wirklicher didaktischer Lyrik abzuhandeln ist.

Es ist also die didaktische Lyrik zwar auch, wie alle Lyrik, eine Poesie der inneren Zustände, des Gefühls: aber die Erregung des Gefühls ist keine so unmittelbare, als das sonst der Fall ist; das epische Motiv, das überall den Anfangs- und Anregungspunkt der inneren Zustände bildet, wirkt hier nicht unmittelbar selber ein, sondern es tritt der Verstand dazwischen, der in seiner Weise jene Einwirkung vermittelt; erst infolge der Belehrungen des Verstandes regt sich das Gefühl des Dichtenden, und auch im Reproduzierenden gelangt die Anschauung erst über die Mittelstufe des Verstandes zu seinem Gefühle. Es ist also überall bei der didaktischen Lyrik abgesehn auf

Belebung des Gefühls durch den Verstand. Und dieser lehrhafte Zweck ist es, durch den sich die didaktische Lyrik von der epischen und von der reinen Lyrik unterscheidet.

Es kann aber die Belehrung der einzige und hauptsächliche Zweck, sie kann auch ein nur beiläufig eintretender sein; das Gedicht kann von Anfang bis zu Ende einen solchen Zweck verfolgen, es kann auch nur stellenweise geschehn. Wir reden von dieser Art zuerst.

Einmischung einzelner didaktischer, lehrender oder beschreibender Stellen in eine sonst lyrische Dichtung wird häufig bei solchen Dichtern vorkommen, die zu jeglicher Poesie einen Hang zur Reflexion mitbringen und bei solchen, die überall Lust am Idyllischen haben. Denn solchen wird es schwer, längere Zeit in der Entwickelung innerer Zustände zu verharren, ohne einmal in den Verstand überzuspringen und von da ein Streiflicht auf ihr Gefühl hin reflektieren zu lassen, oder ohne je zuweilen einen Blick in die ruhig umgebende Wirklichkeit zu werfen und auch diese zu schildern. Solche sind z. B. unter unsern Lyrikern Schiller als der reflektierende, Hebel als der idyllische. Und aus der Betrachtung ihrer Gedichte und ähnlicher Gedichte von andern ergibt es sich, daß solche bloß vorübergehende Didaxis weniger an die eben berührten Gesetze gebunden ist. Wo sich die Reflexion nur flüchtig einmischt, da mag der Verstand allenfalls ganz abstrakte Dinge sprechen, an denen die Einbildungskraft keinen Teil hat: mitten in der Bewegung seines Gemütes merkt es der Leser kaum, daß seine Einbildung für kurze Zeit nicht beschäftigt wird. Ebenso ist es mit Beschreibungen. Wirft der Verstand des Dichters nur einen kurzen Blick in die äußere Wirklichkeit hinein, um die inneren Zustände durch Formen und Farben jener zu beleben, so bleibt, eben weil es nur ein kurzer Blick ist, für ihn weder Zeit noch Raum übrig, der Beschreibung einen historischen Verlauf zu geben, und für den Leser wird dies augenblickliche Verweilen so unmerklich

sein, daß es den lebendigen Fortgang der Reproduktion in nichts stört.

Anders ist es, wenn der Verstand die ganze Produktion hindurch sich tätig erweist: da darf er nicht vereinzelt neben dem Gefühle dastehn, sondern er muß überleitend mitten inne stehn zwischen der Einbildung und dem Gefühle, zwischen der Einbildung mit ihren lebendig bewegten Anschauungen aus der Wirklichkeit und dem Gefühle mit seinen ebenmäßig bewegten Empfindungen. Damit stellt sich, wie man sieht, die didaktische Lyrik dicht neben die didaktische Epik und die epische Lyrik: denn auch in der epischen Lyrik entwickeln sich die inneren Zustände an der angeschauten Wirklichkeit, und auch in der didaktischen Epik wird das Gefühl vom Verstande an der Wirklichkeit belehrt. Der Unterschied ist nur der, daß in der epischen Lyrik der Verstand keine positive Tätigkeit äußert, und daß in der didaktischen Epik das Gefühl zwar belehrt wird, nicht aber gerade die inneren Zustände entwickelt werden, welche die Folge dieser Belehrung sind. Daher hält auch, näher betrachtet, die didaktische Lyrik gewissermaßen eine Mitte zwischen der didaktischen Epik und der epischen Lyrik: sie hat mit der didaktischen Epik die Belebung des Gefühls an der äußeren Wirklichkeit, mit der epischen Lyrik die Entwickelung der Gefühlsregungen gemein. Und in der Tat schließen sich auch die einzelnen Arten didaktischer Lyrik, die es gibt, teils an die didaktische Epik, teils an die epische Lyrik eng genug an, so eng, daß man nicht selten wird in Zweifel geraten dürfen, ob man einem Gedichte nicht lieber hier oder dort seinen Platz geben solle. Schillers Künstler z. B. können ebensowohl zur didaktischen Lyrik als zur epischen Lyrik oder zur didaktischen Epik gerechnet werden (LB. 2, 1175).

Wollen wir nun die einzelnen Arten solcher ganz didaktischen Lyrik näher betrachten, so ist gleich zuerst die **Satire des Archilochus** zu erwähnen. Die Horazische Satire haben

wir früherhin (S. 139) als didaktische Epik behandeln müssen: denn allerdings ist auch ihr Charakter eine fortlaufende didaktische Betrachtung der gegebenen Wirklichkeit, und ihre epische Natur spiegelt sich auch ab in der epischen Form des Hexameters, die ihr eigen ist. Die Satire des Archilochus dagegen war wesentlich lyrisch, soweit wir sie beurteilen können aus den wenigen Überresten, die sich erhalten haben, und aus den Epoden des Horaz, deren Mehrzahl deutlich dem Archilochus nachgebildet ist; sie schloß sich freilich auch an ein episches Motiv an: aber das Epische war eben nur ein anstoßendes Motiv, nicht wie in der Horazischen Satire die fortdauernde Grundlage; der weitere Verlauf der Dichtung war eigentlich lyrisch, war die leidenschaftlichste Entwickelung individueller Stimmungen, der Ausdruck des Zorns, der Rache, des Hasses. Diese Mischung von Didaktik und Lyrik zeigt sich auch in dem Versmaße ausgeprägt, welches dem Archilochus eigentümlich ist: es besteht in einer zweizeiligen Strophe, die auf den halbprosaischen, recht didaktischen iambischen Trimeter, als dessen Erfinder Archilochus bezeichnet wird, den lyrisch bewegten Archilochischen Vers, d. h. einen halben Pentameter, folgen läßt.

Näher als die Archilochische Satire liegt der Satire des Horaz eine andre didaktisch-lyrische Dichtungsart, die **Epistel.** Die nahe Verwandtschaft zeigt sich schon in der gemeinsamen Form: Horaz hat seine Episteln wie die Satiren in Hexametern verfaßt. Neuere deutsche Episteldichter wie Boie, Gotter, Göckingk bedienen sich zwar gerade keinen epischen Maßes, aus dem einfachen Grunde, weil wir kein nationales episches Maß mehr besitzen, aber sie gebrauchen doch wenigstens auch keine lyrischen Strophen: sie verfassen ihre Episteln in langen unstrophischen Reihen reimender Zeilen. Die Horazische Epistel hat mit der Horazischen Satire gemein die fortdauernde oder doch immer wiederkehrende Anlehnung an die gegebene Wirklichkeit und den Gebrauch episodischer Abschweifungen; sodann auch, daß Spott und Laune, die zur Satire überall und wesent-

lich gehören, ihr wenigstens nicht fremd sind: insofern wäre die Epistel auch didaktische Epik. Was sie aber auf das Gebiet der didaktischen Lyrik hinüberzieht und sie von der Satire entfernt, ist, daß in ihr nicht sowohl verständige Reflexionen zum Besten des sittlichen Gefühls angestellt werden, als sich vielmehr das sittliche Gefühl selber ausspricht, wie es durch den Verstand ist geleitet worden; und daß auch, wo die Reflexion überwiegen sollte, sie immer eine durchaus individuelle ist, daß sie keine so allgemeine, gleichsam dogmatische Gültigkeit anspricht, wie die Reflexion der Satire: die Lehre steht hier überall in der subjektiven Beziehung zu der Persönlichkeit des Dichters. Und das gehört sich auch für die Epistel, für den Brief. Die Briefform wäre nicht nur bedeutungslos, sondern sogar störend und unpaßlich, wenn der Verfasser etwas andres tun wollte, als seine Reflexion und seine Empfindungen darlegen, wie sie in seinen Umständen und seinen Erlebnissen begründet sind, und wenn er sie nicht mit der ganzen Unverholenheit seiner Individualität entwickeln wollte, wie sie in einen Brief gehört, den man an einen Freund richtet oder an sonst jemanden, gegen den man sich frei und offen äußern kann, wie z. B. einer von Horazens Briefen (1, 14) an den Verwalter seines Landgutes gerichtet ist, ad villicum suum; einer von Göckingks Briefen an seinen Bedienten: LB. 2 [1], 753.

Diesen individuellen Charakter hat von allen Horazischen Briefen vielleicht nur ein einziger in geringem Maße und beinahe gar nicht, der letzte des zweiten Buches, ad Pisones, den man deswegen auch gewöhnlich ganz aus dem Verbande der Briefsammlung herauslöst, als ein besonderes didaktisches Gedicht über die Dichtkunst, de arte poetica. Allerdings erscheint hier auch die Briefform als ein bloßer Vorwand: es ist das lehrhafteste Lehrgedicht, von Anfang bis zu Ende spricht der Verstand zum Verstande; die Individualität und das Gefühl des Dichters kommt nur selten irgendwo zur Äußerung, und die Briefform ist nur insoweit benützt, als sie dem Dichter hat

erlauben müssen, die sonst geforderte systematische Entwickelung seiner Lehren gegen eine freiere, mehr hin und her schweifende zu vertauschen; dadurch bekommt freilich das Ganze einen minder prosaischen Anschein, aber es ist doch nur der Anschein, der durch dieses Mittel verringert wird.

Nach all diesem kann man die Epistel eine auf das Gebiet der Lyrik übertragene didaktische Epik nennen: eine andre Dichtart läßt sich als eine in die Didaxis übertragene epische Lyrik auffassen, nämlich das **Epigramm der Lehre und des Spottes.** Wir haben früher (S. 181) unter der epischen Lyrik das Epigramm der Empfindung abgehandelt und haben da gesehen, wie diese Epigramme ein zwiefaches Element enthalten, ein episches und ein lyrisches, ein aus der gegebenen Wirklichkeit entnommenes Motiv und eine unmittelbar dadurch angeregte Empfindung, eine Exposition und eine Klausel. Wenn sich nun in die epigrammatische Anschauung der Verstand in der Weise einmischt, daß er sich zuerst des epischen Motivs bemeistert und es dann erst an das Gefühl gelangen läßt, daß er entweder jenem Motiv eine direkte, positive Lehre, eine Vorschrift, einen Erfahrungssatz abgewinnt, oder damit in Widerspruch tritt, darüber lacht und spottet und so indirekt und negativ lehrt: wenn auf diese Weise die Einwirkung des epischen Motivs auf das sittliche Gefühl erst durch den Verstand vermittelt wird, so ergibt sich daraus das didaktische Epigramm, das Epigramm der Lehre und des Spottes. Diese Wendung der sog. Klausel aus der Lyrik in das Didaktische ist dann aber auch der einzige Unterschied, der zwischen solchen didaktischen Epigrammen und denen der Empfindung besteht: sonst gelten hier die gleichen Gesetze wie dort: die Exposition verlangt Einfachheit und Kürze, die Klausel außerdem noch eine pikante Einseitigkeit: daß Witz und Scharfsinn hier besonders am Orte sind, wo es meist darauf ankommt, einen spöttischen Widerspruch des Verstandes auszudrücken, versteht sich von selbst. Bei den Griechen kommt dergleichen, wie

bereits früherhin ist erwähnt worden, nicht viel vor: die Römer dagegen kehrten, als sie auch das griechische Epigramm auf ihren Boden verpflanzten, diese didaktische, namentlich aber die satirische Richtung vorzüglich heraus. Reinere lyrische Empfindung ist überhaupt nie recht die Sache der Römer gewesen, die ausgeführtere Satire war von jeher bei ihnen zu Hause; und als sie das Epigramm kennen lernten, da sah der Dichter um sich her wahrlich mehr Torheit und Verworfenheit als Anregungen der unmittelbaren lyrischen Empfindung. So ist es ganz erklärlich, daß man bei dem vorzüglichsten Epigrammendichter der Lateiner, bei Martialis, ganze Bücher durchlesen kann, ehe man einem einzigen Epigramm der Empfindung begegnet. Wir Deutsche sind mit dem Epigramm unter ähnlichen Umständen und nach ähnlichen Präzedentien, im siebzehnten Jahrhundert, vertrauter geworden: darum ist es auch bei uns beinahe zwei Jahrhunderte lang auch nur ein Epigramm der Lehre, namentlich aber des Spottes gewesen. Wir müssen hier für einige Augenblicke zu einem Punkte zurückkehren, der schon früher ist berührt, und an dem schon damals auf die jetzt vorliegende Erörterung ist verwiesen worden.

Wir haben, als wir von der didaktischen Epik sprachen (S. 152), den Unterschied zwischen Spruch und Sprichwort, zwischen *γνώμη* und *παροιμία*, zwischen sententia und proverbium darin gefunden, daß der Spruch seine Vorschrift oder seinen Erfahrungssatz ganz unumwunden in nackter Abstraktheit hinstellt, das Sprichwort aber nach Art der Fabel, nur kürzer als diese, die Lehre umkleidet mit der konkreten Form einer gesetzten, angenommenen Wirklichkeit. Gerade wie nun die äsopische Fabel der epischen Einkleidung gern noch die lehrhafte Ausdeutung hinzufügt, gerade so zeigt sich bei den Völkern, wo besonders viel Sprüche und Sprichwörter im Schwange sind, ein Wohlgefallen an der Verbindung von gleichbedeutenden Sprüchen und Sprichwörtern. So schon in den Sprichwörtern Salomonis; so auch bei uns zu Anfang des drei-

zehnten Jahrhunderts in Freidanks Bescheidenheit (d. h. soviel als Verständigkeit). Hier kommen erstens reine Sprüche, zweitens reine Sprichwörter und endlich drittens solche Verbindungen beider, **sprichwörtliche Sprüche** vor, die zuerst ein konkretes Symbol des Lehrsatzes, dann die abstrakte Ausdeutung dieses Symbols gewähren, z. B.: „Waz mac der haven gesprechen, wil in sîn meister brechen? niht mêr muge wir wider got gesprechen, kumt uns sîn gebot" (Ausgabe W. Grimms 6, 26). In dieser Verbindung von Sprichwort und Spruch sehen wir bereits eine Art von didaktischem Epigramm: auch hier eine epische Exposition und eine didaktische Klausel, nur noch mit dem Unterschiede, daß die Wirklichkeit der Expositon keine gegebene ist, sondern eine angenommene, eine gesetzte, und daß deshalb die Lehre der Klausel noch in ganz abstrakter Allgemeinheit erscheint. Man dichtete aber nach Freidanks Beispiel und auf dem Grunde seines Werkes weiter: da kam man denn im vierzehnten Jahrhundert (einzelne Vorklänge finden sich schon bei Freidank selbst, ja sogar im zwölften Jahrhundert bei Spervogel) zu einer eigentümlichen Art von didaktischem Epigramm, welche die Deutschen eigentlich nur noch mit der Sanskritpoesie teilen, zu der **Priamel.** Es wird da eine ganze Reihe von sinnlichen Einzelheiten aufgezählt, von bloßen Einzelheiten, nicht von epischen Situationen; diese Einzelheiten erscheinen gar nicht zusammengehörig, und während in ihrer Aufzählung präambuliert wird (daher der Name), begreift man gar nicht, wo es damit hinaus soll, bis zuletzt eine unsinnliche Allgemeinheit sie alle vereinigt und zusammenfaßt. Z. B. Ain junge maid on lieb, und ain grosser jarmarkt on dieb, und ein alter jud on gut, und ain junger man on mut, und ain alte scheur on meuss, und ain alter belz on leuss, und ain alter bock on bart: das ist alles wider natürlich art (LB. 1, 1385). Was zu dieser eigentümlichen Wendung des didaktischen Epigramms zunächst und zumeist den Anstoß geben mochte, war wohl die den Deutschen gleichfalls

von jeher beliebte Rätselpoesie. Denn auch das **Rätsel** gibt gewöhnlich wie die Priamel eine größere oder kleinere Reihe von sinnlichen Einzelheiten, die auch wie in der Priamel gar nicht zueinander zu passen scheinen: nur wird die Klausel hier nicht vom Dichter hinzugefügt, sondern der Hörer oder Leser soll sie selber finden, und sie ist in der Regel kein Gedanke, sondern selbst wieder ein einzelner Begriff, in welchem wie bei der Priamel all die gegebenen Merkmale zusammentreffen, das Subjekt all der Prädikate. Und so gehört das Rätsel neben die Priamel und mit ihr in das allgemeine Gebiet des Epigramms.

Mit den sprichwörtlichen Sprüchen Freidanks und mit den Priameln war der deutsche Boden zur Genüge vorbereitet worden, daß auf ihn, als das Mittelalter gänzlich vorüber war, und die letzte große Periode unserer Literatur mit all ihren Entlehnungen aus der Vorzeit und der Fremde begann, daß da auf ihn das römische Epigramm des Spottes schnell und mit Leichtigkeit konnte übergepflanzt werden. Man griff aber nach diesem mit um so größerer Begierde, als damals, in all dem sittlichen und politischen Elend des siebzehnten Jahrhunderts, der satirische Epigrammendichter nur zu reichlichen Stoff vorfand. Wie nah aber die alte deutsche Weise der neu erlernten römischen lag, sieht man besonders deutlich an dem größten Epigrammatiker, Friedrich von Logau. Er freut sich noch des alten deutschen Erbes, der direkt lehrenden und der sprichwörtlichen Sprüche und der Priameln, daneben dann aber auch eines Schatzes von indirekt lehrenden, von spottenden und strafenden Epigrammen (LB. 2, 465). Nach ihm hat die letztere Art immer das Übergewicht behauptet; Epigramme der direkten Lehre kommen selten, die der Empfindung gar nicht vor, bis endlich Herder und Goethe und Schiller das Epigramm über alle drei Gattungen ausdehnten und zu dem deutschen der Lehre, dem lateinischen des Spottes nun auch das griechische der Empfindung gesellten. Aber mit Goethe und Schiller

erlebte auch das didaktische Epigramm eine neue Epoche: durch sie ist auch für dieses die antike Form des Distichons beinahe allgemein geltend geworden, während vor ihnen alle Epigramme in Reimen abgefaßt wurden.

Das lehrende und das satirische Epigramm sind nur die didaktische Umgestaltung des Epigramms der Empfindung, also einer Art von epischer Lyrik: ebenso lehnt sich auch anderweitig die didaktische Lyrik eng an die epische Lyrik an. Dies ist der Fall in der **didaktischen Gelegenheitspoesie.** Wir haben zuerst auf dem Gebiete der lyrischen Epik eine Gelegenheitspoesie kennen lernen, wir sind ihr sodann schon einmal wieder auf dem der Lyrik begegnet, als wir von der epischen Lyrik sprachen: wir treffen nun auch eine didaktische Gelegenheitsdichtung, die ebenso aus der lyrischen hervorgegangen ist, wie diese aus der epischen. Es ist bereits (S. 191) erwähnt worden, wie die lyrische Gelegenheitspoesie Pindars an nicht seltenen Stellen in das Lehrhafte hinübergreife, was die hohe religiös-sittliche Richtung seines Geistes von selbst mit sich bringt; auch haben wir erwähnt (S. 192), wie das gleiche Hinübergreifen bei den Dichtern des Mittelalters, in den Sirventêsen der Provenzalen und den ihnen entsprechenden Dichtungen der Deutschen wiederkehre. Hier jedoch ist der Grund und Anlaß dazu meist ein andrer als dort bei Pindar. Die mittelalterlichen Dichter waren meist zu bereitwillig, zu freigebig mit solchen Dienstgedichten, sie wollten jedwede Gelegenheit poetisch fixieren. Aber häufig war da kein einziger Punkt vorhanden, an welchem sich reine und unmittelbare Lyrik hätten entwickeln können, und es bedurfte, eh das Gefühl konnte zu Worte kommen, erst der ausdeutenden Vermittlung des Verstandes und seiner lehrhaften Weisungen. Und so ist es denn gekommen, daß die Gelegenheitspoesie des Mittelalters nicht bloß stellenweise ganz aus dem Episch-lyrischen hinüberstreift in das Didaktische, sondern daß sie noch öfter ganz und gar nur für didaktische Lyrik gelten kann. Sowie es aber einmal eine

didaktisch-lyrische Gelegenheitspoesie gab, konnte es nicht ausbleiben, man mußte unvermerkt und ohne bewußtes Zutun auch da, wo es keine eigentliche Gelegenheit galt, man mußte mit der Lyrik überhaupt in die Didaxis hineingeraten.

Bei Walther von der Vogelweide, wie er denn überhaupt der bedeutendste Lyriker unseres Mittelalters ist, zeigt sich das alles noch in einem rechten und gesunden Verhältnis. Er gibt dem Verstande immer nur dann Raum, wenn ohne sein Zutun die Produktion wirklich unmöglich wäre; zuletzt aber finden dessen Urteile ihre Erfüllung doch nur in dem Gemüte des Dichters, und seine Lehren beleben sich in dem Licht und der Wärme des Gefühles. So ist es in den politischen Gedichten, z. B. in denen auf Papst Innocenz III. (LB. 1, 583), die in Ermangelung zahlreicherer und größerer Überreste von Archilochus selbst uns über das Wesen der Archilochischen, d. h. der lyrischen Satire belehren können; so in den an keine bestimmte Gelegenheit geknüpften ethischen Gedichten, die vor dem größeren Teile der gnomischen Poesie der Griechen soviel voraus haben, als überhaupt in Sachen der Dichtkunst das Gefühl voraus hat vor dem Verstande. Wo nun aber die Poesie eines Volkes noch organisch aus sich selber lebt und wächst, da stehn die metrischen Formen desselben stets im innigsten Einklange mit den verschiedenen Gestaltungen ihres Wesens: so war es denn auch in dieser Periode der Lyrik. Es zeigt sich da nämlich, und zwar mit voller Bestimmtheit zuerst bei Walther von der Vogelweide, ein fester Unterschied ausgebildet zwischen den Formen der didaktischen Lyrik und denen der übrigen. Die epische Lyrik und auch die reine Lyrik hat die Form des Liedes oder des Leiches; da treffen wir immer größere oder kleinere Reihen von sangbaren Strophen. In der didaktischen Lyrik dagegen gilt die Form des sogenannten **Spruches**, um den alten Ausdruck beizubehalten: jedes Gedicht befaßt nur eine Strophe, und diese Strophe ist sowohl selbst ein Gebäude von größerem Umfange, als auch die einzelnen Zeilen lang

gestreckt und gedehnt sind. Schon dies macht die Spruchstrophen ziemlich unsangbar; dazu kommt dann noch, daß hier das im melodischen Gesange begründete Gesetz der Dreiteiligkeit nicht selten vernachlässigt wird. Die Sprüche wurden eben auch nicht gesungen, sondern gesprochen, d. h. mehr in Art eines Rezitatives vorgetragen. Der eigentliche Gesang verblieb den Liedern und Leichen. Man kann nicht leugnen, daß hier auf beiden Seiten vom besten Takte die angemessensten Formen sind gefunden worden; daß sich namentlich für didaktische Lyrik, d. h. für eine Gattung der Poesie, die nah daran ist Prosa zu werden, keine bessere metrische Gestaltung denken läßt als der einstrophige, lange und breite, unsangbare Spruch. Vgl. Litt. Gesch. S. 233, 31. 237, 10.

So angemessen also und ganz nach Gebühr alles in dieser glänzendsten Epoche unsrer mittelalterlichen Literatur sich verhielt, so ungebührlich ward es schon ein oder zwei Menschenalter später in der Zeit, als deren Repräsentant man Reinmar von Zweter betrachten darf, also um das Jahr 1250 (LB. 1, 869). Reinmar von Zweter dichtet gar keine Lieder mehr, sondern nur noch Sprüche: er weiß nur noch von didaktischer Lyrik, sei das nun eine gelegenheitliche oder beziehungslose. Aber wie sich das schon an jenem Mangel erraten läßt, er wendet die Didaxis häufig an, wo sie gar nicht an der Stelle ist, und das Gefühl bleibt neben dem Verstande häufig ganz untätig. Er handelt z. B. auf didaktische Weise von der Liebe, während gerade hier der unmittelbare Ausdruck der Empfindung besser wäre am Platze gewesen; und er handelt von ihr oft so didaktisch, in so abstrakter Verständigkeit, daß die Empfindung auch nicht einmal mittelbar davon berührt und erregt wird. Er lehrt also, wo er gar nicht lehren sollte, und belehrt auch da wieder nur den Verstand; das Gefühl aber und mit ihr die Einbildungskraft feiern. In ihm haben wir die gnomische Poesie der Griechen auf deutschem Boden und nach deutscher Weise.

Daß es auch im siebzehnten Jahrhundert wieder die Gelegenheitspoesie gewesen ist, die ein vornehmlicher Anstoß dazu war, überhaupt beinahe alle Lyrik in die Didaktik hineinzutreiben, braucht nach dem, was schon früher über dieselbe ist bemerkt worden (S. 197), hier nicht weiter ausgeführt zu werden.

Jetzt ist endlich noch von einer Gattung didaktischer Lyrik zu sprechen, dem eigentlichen **Lehrgedichte.** Das Lehrgedicht im besonderen Sinne dieses Wortes verhält sich zu den soeben behandelten Sprüchen des Mittelalters, wie sich die Epopöie zum altepischen Liede verhält, d. h. während der Spruch nur Eine hauptsächliche Lehre nebst den dazu gehörigen Empfindungen enthält, umfaßt das Lehrgedicht einen ganzen, um einen gemeinsamen Mittelpunkt vereinigten Zyklus von Lehren, ein ganzes System von didaktischen Einzelheiten. Und wie die Epopöie, um die gerade Linie des historischen Verlaufes scheinbar abzukürzen, seitwärts gehende Episoden liebt, so auch das Lehrgedicht, damit man nicht an dem fortgesponnenen Faden verständiger Deduktionen ermüde. Wir haben schon zu Anfange dieses Abschnittes (S. 202) eine Art von Lehrgedichten, die sogenannten reinen Lehrgedichte, berührt, denen man nur um der metrischen Form willen den Namen von Gedichten geben kann, die sonst aber, da sie lediglich Produkte des Verstandes sind und auch nur vom Verstande können reproduziert werden, durchaus zur Prosa gehören. Mithin verbleibt jetzt dieser Name lediglich solchen umfangreichen, systematisch lehrenden Gedichten, in denen es auf Belebung des Gefühles abgesehen ist, in denen mithin notwendigerweise auch die Einbildungskraft zu schaffen hat. Obschon nun solchen Dichtungen der Anspruch auf den Namen von Dichtungen weniger zu verweigern wäre, so sind doch auch gegen sie allerlei gerechte Bedenklichkeiten vorzubringen. Die systematische Klarheit auf der einen Seite wird fort und fort verlieren durch die Empfindungen, die sich zwischen die Deduktionen drängen, und durch die Einbildungskraft, die mit ihren konkreten Wirklichkeiten

hineinspielt; und doch werden sich wieder auf der andern Seite Einbildung und Gefühl in ihrer Tätigkeit fortwährend gehemmt und gehindert finden durch die Kettenglieder der Lehre. Sodann wenn der Gegenstand des Lehrgedichtes der menschlichen Wissenschaft angehört, wenn es ein sog. szientifisches Lehrgedicht ist, wie die einen sagen, oder wie die andern, ein niederes, so kann das Gedicht beinahe über Nacht um seine Existenz kommen: es braucht nur heut jemand ein neues und besseres System z. B. der Physiologie oder der Psychologie aufzustellen, so hat das Lehrgedicht, das noch dem System von gestern folgt, keine Wahrheit mehr. Ein solches vergängliches und vergangenes Lehrgedicht sind Die fünf Sinne von Barthold Heinrich Brockes (1680—1747); und je weitere Fortschritte Geologie und Chemie machen, desto unverständiger wird z. B. Valerius Wilhelm Neubecks Gedicht über die Gesundbrunnen (1795) erscheinen, dessen Didaxis aus der mangelhaften Kenntnis früherer Zeiten hervorgegangen ist.

Oder das Lehrgedicht ist ein sog. höheres, oder wie andre sagen, ein philosophisches, d. h. es handelt von Dingen, die über die menschliche Wissenschaft hinaus vielmehr im Glauben und Ahnen liegen, also von Gott, von Unsterblichkeit, von Ewigkeit u. dergl. Das sind nun freilich keine vergänglichen Wahrheiten; Einbildung und Gefühl werden sich hier sogar erst recht auf ihrem Gebiete finden. Um so weniger aber der Verstand: er will die Sache von sich aus beschauen und hat dafür doch in sich keinen ganz sicheren Standpunkt; er will ein System bauen, und ihm fehlt von sich aus der feste Grund dazu; er will deduzieren und weiß nicht, wo anfangen. So arbeitet er sich in vergeblichen Anstrengungen ab, und während Einbildung und Gefühl allein alles ins Reine bringen würden, werden sie durch den Verstand und seine störende Einmischung nur immer wieder vom Ziele zurückgetrieben. Ein rechtes Beispiel ist Christoph August Tiedges Urania, ein Gedicht über die Unsterblichkeit (1804): es ist da ein bestnädiges unklares

Durcheinander: man weiß nie, ob die Einbildung ihre Anschauungen und das Gefühl seine Empfindungen ableitet aus den Beweisen des Verstandes, oder ob der Verstand seine Schlußfolgerungen zieht aus jenen Anschauungen und Empfindungen, also aus Prämissen, die für ihn gar keine sind. Zuletzt aber ist nichts angeschaut, nichts empfunden, nichts bewiesen: eine Kraft hat sich nur aufgerieben an der andern. Und so wird der überall am besten tun, der sich auf diese Art von Poesie gar nicht einläßt. Große und wahre Dichter sind auch niemals darauf verfallen.

Ein umfangreiches Gedicht freilich von Friedrich Rückert, die Weisheit des Brahmanen (1836—1839 in sechs Bänden erschienen), führt auch den Titel Lehrgedicht: es ist aber kein langes und breites, systematisch zusammenhangendes, nach Art der Urania, sondern wie der Titel selber noch weiter sagt, ein Lehrgedicht in Bruchstücken. Es sind lauter kleinere Gedichte, meist zur didaktischen Lyrik gehörig, nicht selten aber auch zur epischen Lyrik oder zur rein lyrischen Lyrik. Zwar haben sie alle sehr wohl ihre Einheit, nämlich eine Einheit der Empfindung, es sind alles Worte eines liebenden Menschengeistes, dem, was er um sich erblickt, immer neu gestaltete und neu gefärbte Abspiegelungen sind von der schaffenden und belebenden Liebe Gottes: aber der Dichter hat sich sehr wohl enthalten, all diese warmen, farbigen Strahlen nun auch zu einer Einheit des Verstandes zu sammeln und sie in systematischer Konstruktion auseinander zu legen; es lassen sich vielmehr auf dieses Lehrgedicht sehr wohl einige Worte anwenden, mit denen Rückert selbst in früheren Jahren eine Reihe von Epigrammen, Angereihte Perlen betitelt, beschlossen hat:

Ein Bruchstück ist mein Lied, ein Bruchstück das der Erde,
Das auf ein Jenseits hofft, daß es vollständig werde.
Die Liebe, die zum Kranz am Himmel reiht Plejaden,
Hält diese Perlen auch am unsichtbaren Faden.

(Poet. Werke 7, 373.)

Die gleiche Art der Komposition zeigt im Mittelalter Freidanks Bescheidenheit, im Altertum die Sprichwörter und der Prediger Salomos; auch hier haben die Einzelheiten ihre Einheit: bei den Sprichwörtern beruht diese auf dem Gedanken, daß alle Weisheit aus der Gottesfurcht hervorgehe, beim Prediger auf der Eitelkeit der Welt. In Hesiods Werken und Tagen dagegen vermißt man die Einheit; die einzelnen Teile gehören nicht notwendig zusammen, sie haben sich vielmehr wie zufällig zusammengefunden.

Nach der epischen und der didaktischen Lyrik haben wir nun noch die dritte Art ins Auge zu fassen, nämlich die lyrische oder die **Lyrik des Gefühls.**

Lyrische Lyrik, so nennen wir zum Unterschiede von der epischen und von der didaktischen die reine, eigentliche Lyrik, die zwar auch eines epischen Anstoßes bedarf, aber denselben nicht erzählt, wie die epische Lyrik, die zwar auch ihren lehrhaften Erfolg haben wird, aber ihn nicht sichtlich und ausdrücklich bezweckt, wie die didaktische Lyrik: sie gibt immer nur die inneren Zustände des einen gegenwärtigen Momentes, der mitten inne liegt zwischen jener epischen Vergangenheit und dieser didaktischen Zukunft. Sie wurzelt in den gegenwärtigen, momentanen Zuständen des Gemütes, und deshalb ist ihr Gebiet, so eng begrenzt es auch nach diesen Worten erscheinen möchte, dennoch so grenzenlos und unermeßlich und unbestimmbar, wie es ja auch gerade der gegenwärtige Augenblick ist, der uns mit den unbegrenzten Blicken, die er rückwärts und vorwärts eröffnet, die erste und sicherste Ahnung der Ewigkeit, der Unendlichkeit gewährt. Alles, was das menschliche Gemüt bis in seine noch unausgeforschten Tiefen bergen mag, all das Licht und Dunkel, all die Formen und Farben, die ihm von Gott und aus der Welt her zuströmen, und die es Gott und der Welt entgegenbringt, alles dieses gehört, insofern es sich den ewigen Gesetzen des Schönen, Guten und Wahren fügt, der lyrischen Poesie zu als Stoff und

Inhalt. Und wenn schon einige Ideen als Hauptstoffe zu bezeichnen sind, die Ideen Gott und Liebe, so unterliegen schon diese beiden, je nach dem Wechsel der Individualitäten wie der Umstände, einem so großen Wechsel verschiedenartiger Auffassungen, und außerdem bleibt noch eine solche Fülle von anderen wirklichen und möglichen Stoffen und von Auffassungsweisen derselben übrig, daß es ein vergebliches Beginnen wäre, sie alle aufzählen und theoretisch erörtern zu wollen. Was unter solchen Umständen über das Wesen der rein lyrischen Poesie kann gesagt werden, das ist sowohl zu Anfange dieser ganzen Abteilung (S. 156 fgg.), als auch vergleichsweise mit der epischen Lyrik und der didaktischen Lyrik in den beiden vorigen Abschnitten bereits gesagt worden, und wir brauchen nur noch einige wenige Bemerkungen über Geschichte und Form hinzuzufügen, die immer dienen werden, die frühere Charakteristik noch zu vervollständigen.

Zu dieser reinen, eigentlich lyrischen Lyrik bringen es immer nur diejenigen Völker, deren geistige und politische Entwickelung ungehindert ihren Lauf vollenden kann, die auf der niedern Stufe der Kultur weder von selbst verharren, noch irgendwie durch äußeren Drang und Zwang festgehalten werden, deren Geist auch so glücklich organisiert ist, daß es ihn überall zur reinen abschließenden Vollendung treibt, daß er sich nicht begnügt, auf dem halben Wege stehen zu bleiben, daß er kein Gefallen findet an bloßen Mischarten und Zwischengattungen. In den Anfängen der Zivilisation ist eine selbstbewußte Absonderung des Einzelnen von der Gesamtheit des Volkes, während welcher doch allein die lyrische Lyrik mit ihrem kosmopolitischen Egoismus erwachsen kann, noch unmöglich und noch nicht vorhanden. Solche Völker bringen es daher, wie die Serben und die Littauer, allenfalls bis zur epischen Lyrik, aber weiter auch nicht. Andre haben wohl die erforderlichen Fortschritte der Zivilisation gemacht, und der Einzelne ist sich schon so viel wert geworden, daß er insofern wohl für die

lyrische Lyrik eingerichtet und geschickt wäre: aber da fehlt dann wieder dem Geiste des Volkes der Sinn für unvermengte Form, für scharfe Abgrenzung der einzelnen Gattungen, wie z. B. den vorderen Orientalen, den Hebräern, den Arabern. Man kann nicht sagen, daß sie keine Lyrik hätten: sie besitzen sogar eine sehr reiche; nur haben sie wenig eigentlich reine, lyrische Lyrik. Die Phantasie und das Gefühl dieser Völker hat von jeher gern dem Verstande gedient, seiner ernsten Lehrhaftigkeit bei den Hebräern, seinem Witz und seinen Spitzfindigkeiten bei den Arabern. Daher hat ihre Lyrik, wo sie nicht geradezu noch auf der Grenzscheide des Epos steht, immer ein stärkere oder schwächere didaktische Beimischung. Die Psalmen Davids zeigen das erregteste Gemüt, die Dichtungen der Propheten die beweglichste Einbildung, aber die Beispiele sind doch gewiß selten, wo Gemüt und Einbildung sich nicht in fortdauernder Abhängigkeit von den lehrhaften Tendenzen des Verstandes befänden oder sich letztere nicht wenigstens vorübergehend dazwischen drängten. Solche dagegen durch ihre Geschichte und durch ihre geistigen Anlagen bevorzugte Völker, bei denen die Lyrik zu ihrer letzten vollkommenen Ausbildung hat gedeihen können, sind im Altertume die Griechen, in neuerer Zeit die Deutschen. An beiden Orten haben die rechten Präzedentien den rechten Erfolg nach sich gezogen, auf die epische Epik ist die lyrische Epik, auf die lyrische Epik die epische Lyrik, auf die epische Lyrik die lyrische Lyrik gekommen. An beiden Orten ist in dem allmählichen, nirgend springenden Entwickelungsgange eines gesunden Organismus die Nation erst nach und nach zu einer Vereinigung von Individuen geworden, und die Poesie dementpsrechend aus dem ungeschiedenen Gemeingute aller in das Sondereigentum des Einzelnen übergegangen. Bei den Deutschen mußte auf die Erzählung der Taten anderer erst die objektive Entwickelung der Zustände anderer folgen, eh der Dichter dazu kam, auch die seinigen zu entwickeln, seine eigenen, individuellen, subjek-

tiven: die reine Lyrik bei Walther von der Vogelweide gegenüber der reinen Epik der alten Heldenlieder ward erst dadurch möglich, daß zwischen beide die lyrische Epik Dietmars von Aist und die epische Lyrik Reinmars des Alten trat.

So auch bei den Griechen, und hier verteilen sich auf höchst interessante Weise die einzelnen Arten und Übergangsstufen nicht bloß in verschiedene Zeiten, sondern auch noch unter verschiedene Völkerschaften. Auf die epische Poesie, die, wenn schon bei den Ioniern besonders gepflegt, doch allgemein hellenisches Gesamtgut war, folgte als wichtigste und als kenntlichste Übergangsstufe die epische Lyrik, als Elegie bei den Ioniern, als Chorgesang bei den Doriern, beide in ihren Anfängen und in den Fortschritten ihrer Entwickelung einander gleichzeitig, und die eine wie die andre zugleich national und individuell. Dann erst kommt rein lyrisch, frei von epischen Motiven, abgelöst von aller Nationalität, die Lyrik der Aeolier Bei ihr zeigt sich bis in die metrische Form, bis in den musikalischen Vortrag hinein die volle Freiheit und Selbständigkeit des dichtenden Subjekts. Hier ist der Dichter nicht mehr an die auf der alten Nationalität beruhenden Anforderungen des Chors gebunden: wie sein Gedicht nur ihn angeht, nur ihm dient und angehört, seinen Interessen, seiner Freude und Trauer, so singt er es auch allein. Die antistrophische Gliederung, wie sie dem Chorgesang eigentümlich war, wird aufgegeben: entweder braucht man unstrophische Formen, wie bei den Hymnen und Dithyramben; diese waren ursprünglich lyrisch-episch und in Hexametern verfaßt, zuletzt aber wurden sie rein lyrisch, dienten zum Ausdruck feierlichen Schwunges und rauschender Begeisterung und zeigten demgemäß einen freien, ungestümen Wechsel verschiedener Versarten; oder aber, und das ist die eigentlichste Weise der äolischen Lyrik, es kehren nur noch gleiche Strophen in gleicher Melodie wieder: daher wird sie denn auch im Gegensatz zur elegischen und chorischen die melische Lyrik genannt, von μέλος,, was eigentlich Strophe bedeutet, nicht Lied.

Bei uns im deutschen Mittelalter wird der Übergang aus den epischen Zwischengattungen in die lyrische Lyrik zwar durch keine so auffallenden Veränderungen in der Form bezeichnet: nur das schon früher angebahnte Gesetz der Dreiteiligkeit ward nun erst zur rechten Kunstmäßigkeit und Unverbrüchlichkeit ausgebildet. Wir nennen jetzt ein solches in Strophen abgefaßtes lyrisches Gedicht *Lied*. In der älteren Sprache bezeichnete der Singular *daz liet* (eine Nebenform von *lit*, d. h. Glied) eine einzelne Strophe, der Plural dagegen *diu liet* ein aus Strophen bestehendes Lied, gerade wie sich auch im Griechischen τὸ μέλος und τα μέλη unterscheiden. Der Grund, bloß der einzelnen Strophe den Namen zu geben, ist der, daß ein lyrisches Gedicht nicht notwendig aus mehr als einer Strophe zu bestehen braucht: wie Goethe, wie Uhland genug einstrophige Lieder haben, so auch das Mittelalter, das griechische Altertum, und es ist keine Nötigung vorhanden, so wie man häufig zu tun pflegt, solche vereinzelte Strophen immer nur für Bruchstücke größerer mehrstrophiger Lieder zu halten. Ja die älteste lyrische Lyrik möchte in Griechenland und in Deutschland, wie man wohl aus der Beschaffenheit der erhaltenen Überreste schließen darf, sich öfter mit einer Strophe begnügt, als das Gedicht zu einer größeren Strophenreihe ausgesponnen haben. So sind die Skolien der Griechen, Lieder, die in heiterer Gesellschaft über Tisch gesungen wurden, beinahe sämtlich einstrophig. Die neue Kunst hatte eben auch erst ihre Studien zu machen, mußte sich auch erst am Kleinen versuchen, eh sie Mut und Kraft zu Größerem gewinnen konnte. Jean Paul in der zweiten Ausgabe seiner Vorschule der Ästhetik (S. 589 fgg.) hat nicht übel Lust, auch die Ausrufungszeichen und die Fragezeichen als besondere Art lyrischer Poesie aufzuführen; mit dieser und einigen andern dergleichen Scherzreden fertigt er da die ganze, gesamte lyrische Poesie ab, nachdem er in der ersten Ausgabe aus leicht erklärlicher und verzeihlicher Verlegenheit gänzlich von ihr geschwiegen.

Solche einstrophige Dichtungen kommen den Ausrufungs- und Fragezeichen oft nahe genug: denn natürlich können sich nur ganz einfache, ganz abgerissene Empfindungen in solcher Kürze vortragen lassen. Den Fortschritt von solchen einstrophigen Gedichten zu mehrstrophigen könnte man dann etwa dem Fortschritte vom kurzen Heldenliede zur ausgeführten Rhapsodie vergleichen: denn eigentlich eine neue Idee kann die zweite und die dritte Strophe zu der ersten nicht bringen; die Einheit muß bleiben; die Eine Idee wird nur anschaulicher, weil sie in einer größeren Mannigfaltigkeit von psychologischen Motiven und Konsequenzen erscheint.

3. Die dramatische Poesie.

Nach einem Gesetze organischer Entwickelung, das sich häufig in geistigen Dingen wie in Dingen der Natur wirksam zeigt, kehrte die Lyrik, als sie bis zur höchsten Ausbildung, d. h. bis zum höchsten Grade ihrer Verschiedenheit von der Epik gediehen war, in diesen ihren Gegensatz, dem sie aber zugleich ihren Ursprung verdankte, zurück, und es entstand aus der Verschmelzung des Wesens beider das **Drama**; damit war denn auch der Kreis der möglichen Dichtungsarten geschlossen.

Der gleiche Gang läßt sich innerhalb der bildenden Kunst wahrnehmen. Aus der Architektur, die ebenso der Ursprung und auch der Inbegriff aller bildenden Kunst ist, wie die Epik Ursprung und Inbegriff aller Dichtkunst, entwickelte sich durch Entzweiung ihr Gegensatz, die Plastik; auf die Entzweiung folgte aber auch hier die Aufhebung des Gegensatzes, die neue Vereinigung der Getrennten in der Malerei, welche von der Architektur die geistige, idealische, von der Plastik die körperliche, sinnliche Schönheit hat, welche die Figuren der Plastik nach der Symmetrie und in der Perspektive der Architektur geordnet vorführt.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Der Parallelismus aber zwischen der dichtenden und der bildenden Kunst ist erst auf dieser letzten Stufe ein Parallelismus der Übereinstimmung. Denn vorher hatten diese beiderlei Äußerungen des menschlichen Schöpfungstriebes einander immer das entschiedenste polarische Widerspiel gehalten. Neben der Epik, als der ältesten dichtenden Kunst, stand als älteste bildende die Architektur, d. h. neben einer sinnlichen eine rein geistige. Denn die Epik holt ihre Anschauungen aus der geschichtlichen Wirklichkeit: die Architektur verdankt der Wirklichkeit nichts, sie trägt ihre Muster und Maße in sich selbst; es gibt (um es so auszudrücken) keine so abstrakte Schönheit als die architektonische ist. Auch bei dem ersten Fortschritt ihrer Weiterbildung verharren Poesie und bildende Kunst immer noch in einem solchen Gegensatze. Von der idealischen Architektur löst sich die Bildhauerei ab, sie eine rein sinnliche Kunst, da sie ihre Formen recht aus der handgreiflichen Wirklichkeit entnimmt. Aus der Epik aber geht die Lyrik hervor, die sich ihrerseits dem Epos und auch der Plastik in der schärfsten Entzweiung gegenüberstellt. Denn in der Lyrik zieht sich die Poesie von der äußern Wirklichkeit gänzlich in das Geistige zurück, von den Begebenheiten der Geschichte in die Zustände des Gemüts. Wie also früherhin die Poesie in ihren Anschauungen sinnlich gewesen war, die bildende Kunst dagegen geistig, so ist jetzt die Poesie wieder geistig, die bildende Kunst sinnlich. Der menschliche Geist will eben immer in beiden Richtungen zugleich tätig sein.

Indem nun aber endlich die Lyrik in die Epik, die Plastik in die Baukunst zurückwandelt, und hier die Malerei, dort das Drama entsteht, werden nicht bloß die Gegensätze versöhnt, die innerhalb der Poesie und innerhalb der bildenden Kunst bestanden, sondern auch der Gegensatz aufgehoben, der zwischen der Poesie auf der einen und der bildenden Kunst auf der andern Seite stattgefunden hatte. Beide werden nun sinnlich und geistig zugleich. Die Malerei zeigt Körper gleich der

Plastik, aber schon insofern geistiger, als die Körperlichkeit nur Schein und Täuschung ist; und noch um vieles geistiger dadurch, daß die Farbe dem Körper auch den Ausdruck der Seele verleihen kann. Das Drama führt, wie das Epos, eine Reihe von Begebenheiten vor, aber nicht bloß diese, sondern auch und ganz vorzüglich die inneren Zustände, welche Motiv und Folge jener Begebenheiten sind; es zeigt die Begebenheiten in den innern Zuständen und durch dieselben. Es ist insofern episch, als nicht bloß die Begebenheiten, sondern auch die innern Zustände außerhalb des Dichters liegen, und es nicht seine individuellen Empfindungen sind, die er darstellt; aber insofern doch lyrisch, als er eben innere Zustände entwickelt, zwar einer fremden Individualität, in die er sich jedoch durch seine Einbildung versetzt. Es ist episch, insofern jene Begebenheiten entweder wirklich früher geschehene sind oder doch als früher geschehen betrachtet werden: es ist aber lyrisch, insofern eben jene Begebenheiten in den begleitenden innern Zuständen Moment für Moment vergegenwärtigt, Moment für Moment vor Auge und Ohr des Hörers und Zuschauers entwickelt werden: denn die Lyrik ist die Kunst der Gegenwart und des Momentes, wie das Epos die Kunst der Vergangenheit und des Verlaufes ist. Auch hier tritt uns wieder eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zwischen Drama und Malerei entgegen. Die Plastik ist gleich der Lyrik auf Einen Moment angewiesen; die Malerei freilich auch, aber doch nicht in solchem Grade, in derselben Beschränkung wie die Plastik. Denn durch die Perspektive, durch die Breite der Ausdehnung und die Weite des Hintergrundes, die sie ihren Bildern geben kann, ist ihr die Möglichkeit eröffnet, einen historischen Verlauf anzudeuten und wenigstens erraten zu lassen, welcherlei Begebenheiten dieser momentan fixierten vorangegangen seien, und welche ihr nachfolgen werden.

Durch diese Verschmelzung des Lyrischen mit dem Epischen, der innern Zustände mit der äußeren Wirklichkeit, der Emp-

findung mit den Begebenheiten werden diese letzteren erst zu dem, was man eine *Handlung* nennt: denn nun erst, wo sich die inneren Motive in ihrer vollsten Geltung und Einwirkung zeigen, erscheint das, was geschieht, auch als ein wirklich Getanes; es begibt sich nicht bloß, wie im Epos, dies und jenes mit und an den Personen, welche auftreten, sondern sie sind selber tätig, sie handeln. Daher auch die griechische Benennung δρᾶμα.[1]

Daraus nun, daß es im Drama nicht auf Begebenheiten, sondern auf Handlung abgesehen ist, folgt zugleich, daß es eben Personen sind, mehr als Eine, die in ihm auftreten: bei einer Begebenheit kann sehr wohl nur eine einzige Person beteiligt sein; zu einer Handlung gehören zum mindesten zwei, gerade wie zu einem volltätigen, transitiven Zeitwort wenigstens zwei Substantiva gehören, ein Subjekt und ein Objekt. Auf die Zweizahl beschränkt sich jedoch die dramatische Kunst nur in den Zeiten ihres Beginns und etwa auch in denen der Ausartung: sonst aber pflegt sie den Kreis der Handlung über eine größere Menge von Personen auszudehnen, und ungefähr wie die Sprache neben dem Nominativ und dem Akkusativ noch einen Genitiv, einen Dativ usf. besitzt, so auch außer dem Handelnden und dem Leidenden, damit die Begebenheiten immer mehr zu wahrer Handlung belebt werden, noch ursächlich wirkende und bloß beteiligte Personen usf. auftreten zu lassen. Die Übereinstimmung zwischen der Malerei und dem Drama bewährt sich auch auf diesem Punkte. Die Plastik kann, da sie immer nur einen einzelnen Moment fixiert, auch immer nur höchstens Begebenheiten und nie eine rechte Handlung darstellen; zudem ist sie schon durch die Beschaffenheit ihres Materials auf wenige oder gar Eine Gestalt eingeschränkt. Anders die Malerei. Sie kann, wie vorher bemerkt worden, die Vergangen-

1) Die lateinische, *fabula*, ist minder paßlich: sie berührt, da sie eigentlich so viel als Erzählung heißt, nur das epische Element.

heit und die Zukunft, die vor und hinter der augenblicklichen Gegenwart liegen, wenigstens andeuten: schon das hilft ihr die Begebenheit zur Handlung steigern; sie wird aber darin noch unterstützt durch die Möglichkeit, eine größere Anzahl von Gestalten auf der Fläche zu versammeln und sowohl durch die Gebärden und die Gruppierung als durch die perspektivische Anordnung die kausalen Beziehungen erraten zu lassen, die unter denselben stattfinden.

Wie bringt nun das Drama diese seine Handlung zur Anschauung? Zunächst, da es eine Art der dichtenden Kunst, der Kunst der Rede ist, muß es sich zur Darstellung des Wortes bedienen. Da es aber eben eine Handlung ist, an der als solcher mehrere Anteil haben, und da diese Handlung soll vergegenwärtigt werden, so kann die Darstellung durch das Wort in keiner andern Form erscheinen als in dialogischer, in der Form des Gespräches. In Gesprächsform also drücken die handelnden Personen die innern Zustände aus, durch welche sie zueinander in kausaler Beziehung stehn; im Fortschritte des Gesprächs, der wechselnden Rede und Gegenrede entwickelt sich auch der fortschreitende Verlauf der Handlung.

Aber mit dem Dialog allein wären doch nur die innern Zustände dargestellt, jedoch nicht die Begebenheiten selbst, die epische Grundlage der Zustände. Erzählt werden dürfen sie nicht: denn damit würde ein Teil der Dichtung rein episch werden. Da muß denn die dichtende Kunst Hilfe suchen bei der bildenden: durch diese muß sie sinnlich vergegenwärtigen lassen, was in ihr der grobe materielle Kern der äußern Wirklichkeit, der epischen Begebenheiten ist. Sie fügt zu dem geistig Anschaulichen das sinnlich Wahrnehmbare: sie verbindet mit dem Worte die Gebärde, mit der Poesie die Mimik. Was man im Drama hört, ist nur die Entwickelung der inneren Zustände, freilich eine episch fortschreitende: denn es sind Zustände von Handelnden; die eigentlichen Begebenheiten aber, auf denen als den einzelnen Motiven und Erfolgen jener Ver-

lauf der innern Zustände beruht, das epische Gerüst und Gebälk des dramatischen Gebäudes, werden mit dem Auge wahrgenommen, werden gesehn.

Auf diese aus Poesie und Mimik gemischte Darstellung gehn die mannigfachen mit *Spiel* gebildeten deutschen Benennungen: Schauspiel, Trauerspiel, Lustspiel, Schimpfspiel usf. Die Aufführung gehört überall wesentlich zu einem dramatischen Gedichte, und es ist die Sache eines jeden, der ein Drama bloß liest oder lesen hört, in seiner Einbildung die Gebärden, die er auch noch sehen sollte, beizufügen. Denn wie an dem, welcher nur die Gebärden sähe, nur einzelne Begebenheiten vorübergehn würden, aber keine zusammenhangende Handlung: so würde auch der, welcher seine geistige Kraft nur auf den Dialog richtete, wohl eine Reihe von innern Zuständen vernehmen, aber wiederum keine Handlung; für jenen würde nur das epische Element in der gröbsten Handgreiflichkeit, für diesen nur das lyrische in unsicherer Anhaltlosigkeit vorhanden sein. Erst aus der Durchdringung beider ergibt sich die eigentliche dramatische Handlung.

Drama ist mithin ein Verlauf von epischen Begebenheiten, angeschaut in einem Verlaufe von lyrischen Zuständen und dargestellt in Form des Gespräches mit Begleitung des Gebärdenspiels; oder um die Definition kürzer zu fassen, eine dialogisch und mimisch dargestellte Handlung.

Ehe wir uns zur nähern Erörterung der Gesetze wenden, denen das Drama im allgemeinen folgt, und zur Betrachtung seiner einzelnen Gattungen, wird es zweckdienlich sein, der Geschichte desselben in etwas nachzufragen.

Schon wenn man lediglich das innere Verhältnis ins Auge faßte, das zwischen den Produktionen der dramatischen Kunst und denen der Epik und der Lyrik stattfindet, dürfte man getrost behaupten, das Drama müsse jünger sein als Epos und Lyrik: diese vollendete Subjektivierung des Objektes, diese organisch untrennbare Verschmelzung von Begebenheit und Emp-

findung sei erst da möglich gewesen, als man sowohl in der Epik die Kunst der Erzählung, wie auch in der Lyrik die Kunst, innere Zustände zu entwickeln, bereits zur Meisterschaft ausgebildet hatte, als man es auf beiden Gebieten zu nichts weiterem mehr bringen konnte. Aber man braucht das nicht bloß zu vermuten und es als höchst wahrscheinlich zu behaupten: man kann es auch mit historischer Gewißheit nachweisen.

In Deutschland war das Drama von den ältesten Zeiten her mannigfach angebahnt. An mimischen Künsten hat unser Volk immer Freude gehabt: schon Tacitus erzählt in seiner Germania (cp. 24) von Waffentänzen als einer Art theatralischer Belustigung. Die dramatische Gestaltung der Rede war auch schon vorbereitet und gleichsam vorgeahnt in der alten, echtdeutschen Weise, die epische Erzählung mit Dialog zu begleiten. Dichtungen jedoch, die mit einigem Recht den Namen von dramatischen ansprechen dürften, zeigen sich in Deutschland erst während des zwölften Jahrhunderts, also zu einer Zeit, wo die alte Epik des Volkes schon anfing in die Kunstepopöie überzugehn, und wo die erste Entwickelung der lyrischen Poesie sich in den zwiespältigen halb epischen, halb lyrischen Liedern zeigte. Indessen war, da es eben noch keine rechte Lyrik gab, auch die Zeit des Dramas noch nicht recht gekommen. Jene dramatischen Dichtungen hatten ihren Ursprung auch nicht auf deutschem Boden, innerhalb der Nation: sie sollten nur die Feierlichkeiten der Kirche noch herrlicher machen, standen im Dienste der Geistlichkeit und waren deshalb, freilich nach ganz mittelalterlicher Weise, in lateinischer Sprache abgefaßt. Diese geistlichen Spiele beruhten unzweifelhaft mit auf alten Überlieferungen aus den Zeiten der römischen Literatur: aber sie bequemten sich dem Zustande der Nationalliteratur des Mittelalters, und so sind auch die im zwölften Jahrhundert in Deutschland verfaßten noch so roh und ungeschickt dramatisiert, in einem so unverschmolzenen, bloß mechanischen Gemische von Epik und Lyrik, wie es damals allein noch mög-

lich war, wo die deutsche Lyrik selber erst ihren Anfang nahm. Das nationale, eigentlich deutsche Drama beginnt erst um das Jahr 1300, also, und darauf kommt hier viel an, zu einer Zeit, wo die Epik sowohl als die Lyrik sich schon überblüht hatten: die Poesie, die dort nicht mehr heimisch war, flüchtete sich nun in ein neues Gebiet, wo sie die dort erworbenen Güter zusammenwerfen und eins in und mit dem andern nützen konnte. Der älteste Versuch eines nationalen deutschen Dramas ist der Krieg von Wartburg, ein epischer Stoff lyrisch in Form eines Dialogs behandelt. Auch in einigen Äußerlichkeiten weist dieses dramatische Gedicht deutlich genug auf beides, die Epik und die Lyrik zurück; es sieht in seinen Gesichtszügen zugleich dem Vater und der Mutter ähnlich. Von der Lyrik hat es die strophische Form, vom Epos die Einmischung einzelner erzählender Stellen. In den nächsten Jahrhunderten, dem 14., 15. und 16., kehrt es sich, was solche unverschmolzene Einmischungen betrifft, gewissermaßen um. Während nämlich in den Dramen dieser Zeit die Versform in der Regel die epische ist, die der kurzen Reimpaare, treten dazwischen häufig lyrische Stellen, lyrisch der Sache und der Form nach, eigentliche Lieder. Von da an machte aber die dramatische Kunst immer schnellere Fortschritte zur letzten Ausbildung, und wir könnten uns, wäre nicht das 16. und das 17. Jahrhundert mit all seiner Unruhe und seinem Elend, seinen Entlehnungen aus der Fremde dazwischen gekommen, jetzt wahrscheinlich eines vollständig nationalen Dramas freuen und rühmen. So aber ist unser jetziges Drama zu einem großen Teile mehr gemacht als geworden, mehr fremd als deutsch.

Das giechische Drama hat ebenso wie das deutsche seinen Ursprung aus der religiösen Gelegenheitspoesie genommen, und zwar die ganze dramatische Kunst in ihren verschiedenen Arten aus einer und derselben Art, solcher Gelegenheitspoesie, nämlich aus dem Dithyrambus. Der Dithyrambus gehörte, wie das von den Alten selbst mehrfach bezeugt wird, ursprünglich

zur Epik als ein dionysischer Festgesang, der von den Werken und Wundern des Bacchus erzählte; nur insofern trug er von jeher auch einen Keim der Lyrik in sich, der dann späterhin auch aufgehen mußte, als es darauf ankam, den Gott außerdem noch zu preisen. Sein Charakter war ein rauschender Enthusiasmus, und zwar je nachdem man den Gott auffaßte, bald der Enthusiasmus der ausgelassenen Fröhlichkeit, bald der der schmerzvollen Klage. Vorgetragen wurde er, wie alle solche religiösen Festgesänge, von dem repräsentierenden Ausschusse des ganzen feiernden Volkes, von dem Chor, der singend und tanzend den Altar des Dionysos umkreiste. Dabei galt im allgemeinen die Sitte der Verkleidung: die Sänger des Chores suchten, indem sie sich in Bocksfelle hüllten, die Gestalt der Satyrn, der Gefährten des Bacchus, nachzuahmen. Nur in den dorischen Städten fiel, wie denn überhaupt die Dorier sich vor allen griechischen Stämmen durch geistigen Adel und so auch durch Läuterung der Religiosität auszeichneten, die Satyrmaske schon frühzeitig fort, und auch sonst erhielt der dithyrambische Chor dort in den Städten eine mehr ernste, würdige Gestalt: den Landbewohnern indessen verblieb die bäurische Mummerei. An der Spitze des Chors stand nach gewohnter Sitte alles Chorgesanges ein Vorsänger (ἐξάρχων), gewöhnlich der Dichter selbst; außer dem, daß er den Gesang anhob und leitete, ursprünglich in nichts von den übrigen Sängern unterschieden. Je mehr jedoch die Kunstbildung überhaupt fortschritt und sich die Verschiedenheit der Dichtungsarten entwickelte und befestigte, desto mehr sonderte sich auch dieser Chorführer von dem übrigen Chore ab: er trat ihm entgegen wie die Epik der Lyrik, indem abwechselnd er, begleitet vom Tanz und von den mimischen Gebärden der übrigen, Taten und Leiden des Gottes erzählte, und diese dann wieder mit Preisgesange einfielen. Und bald gewann jener epische oder „diegematische“ Teil des Dithyrambus eine noch weitere Ausdehnung seines Stoffgebietes: die Erzählung blieb nicht beim Dionysos stehn; sie wandte sich auch

auf andere Mythen und Sagen; auch die alten Landesheroen wurden gefeiert. In solcher Weise spiegelte sich innerhalb der einen dithyrambischen Poesie die allgemeine Sonderung von Epik und Lyrik wieder; eben diese sollte nun aber auch den Punkt hergeben, an welchem sich beide auf neue Weise wieder vereinigten: sie sollte den Ausgangspunkt bilden für die dramatische Kunst. Es war dies durch eine leichte Wendung und Veränderung herbeigeführt, die um 540 v. Chr. der Attiker Thespis in den Dithyrambus brachte. Er gestaltete ihn dialogisch und machte den Vorsänger zu einem eigentlichen Schauspieler: er ließ diesen selbst dasjenige, was er diegematisch vortrug, was er erzählte, auch mit den dazu gehörigen Gebärden und Bewegungen begleiten, und ließ es ihn vortragen in Form einer eigentlichen Wechselunterhaltung mit dem singenden Chore. Nun bedurfte es nur noch der neuen Änderung und Hinzufügung, die man erst dem Äschylus, vierzig bis fünfzig Jahre nach Thespis, beizulegen pflegt, derjenigen nämlich, daß dem Erzähler nicht mehr der Gesang des Chors antwortete, sondern ihm ein andrer vereinzelter Zwischenredner beigegeben ward, daß außer und neben dem Chor zwei Personen hingestellt wurden, die sich unterredeten und die Rede mit Gebärdenspiel begleiteten: nur dieser Änderung bedurfte es noch, und das eigentliche Drama, die im Dialog mimisch dargestellte Handlung war fertig. Und wohl zu merken, diese letzte entscheidende Änderung fällt in die Zeit, wo die Epik bereits in die prosaische Geschichtsschreibung umschlug, wo auch die reine Lyrik der Aeolier schon längst in Alcäus, Sappho und andern ihre höchste Blüte erreicht hatte, wo also der schöpferische Geist der Hellenen einer neuen dritten Kunstform bedurfte, wenn er nicht müßig sein und in Müßigkeit absterben sollte.

So stand nun das Drama fertig da, und Sophokles, der jüngere Zeitgenosse des Äschylus, hatte es nur noch zu höherer und zu der höchsten Blüte und Reife zu vollenden: aber gerade wie der Dithyrambus darum nicht minder fortbestand, nur von

jetzt an als rein lyrischer Ausdruck der bacchischen Begeisterung, so trug auch das Drama fort und fort immer noch mancherlei nachgebliebene Spuren an sich von seinem Ursprunge aus der Epik und der Lyrik jener dionysischen Chorgesänge. Namentlich sind es die Überreste der Lyrik, die besonders augenfällig hervortreten, nicht so die der Epik. Etwa nur von Äschylus kann man behaupten, daß sich bei ihm öfter noch das epische Element kaum verschmolzen mit dem lyrischen vordränge; z. B. in den Persern und in den Sieben gegen Theben. Jene noch bewahrte Selbständigkeit der Lyrik zeigt sich, wenn wir von den gern gebrauchten Monologen absehen, die notwendig und natürlich immer ziemlich lyrisch gehalten waren, hauptsächlich und namentlich in der Beibehaltung des vom Dithyrambus her überlieferten Chors.

Wie sehr der Chor eigentlich nur etwas Überliefertes und Beibehaltenes war, gibt sich besonders deutlich darin kund, daß selbst das attische Drama, während der Dialog im attischen Dialekte geführt wurde, dem Chor immerfort seine dorische Mundart ließ und auf solche Weise das alte Eigentumsrecht der Dorier auf die chorische Poesie anerkannte und bewahrte. Die lyrische Bedeutung des Chores beruht nicht bloß in den lyrischen Strophenformen, deren er sich bedient: denn ohne Gesang von Strophe und Antistrophe konnte er eben nicht wohl ein Chor sein; sie beruht noch viel mehr und viel bestimmter in der ganzen Stellung, welche der Chor gegenüber dem dialogischen, dem aus Epik und Lyrik zusammengeschmolzenen übrigen Teile des Dramas einnahm.

Der Chor hing zwar immer mit den handelnden Personen irgendwie zusammen, indem er etwa eine derselben als Gefolg begleitete oder aus Einwohnern des Ortes bestand, an welchem die dargestellten Begebenheiten vor sich gingen. Dennoch stand er der Regel nach ganz außerhalb der Handlung. Wir finden freilich bei Äschylus, wir finden auch bei Aristophanes den Versuch gemacht, ihn tätig in dieselbe eingreifen zu lassen;

ein Beispiel sind die Schutzflehenden des Äschylus, wo die Töchter des Danaus, auf denen die ganze Handlung dieses Dramas ruht, zugleich den Chor desselben bilden. Aber es blieb bei solchen bloßen Versuchen: sie scheiterten an der Unmöglichkeit, einer so großen Menge von Personen eine rechte dramatische Tätigkeit zu geben: denn das hätte doch eigentlich nur geschehen können, indem jede derselben auch einzeln und individuell tätig gewesen wäre; sie scheiterten an der immer mehr anreifenden und schon bei Äschylus selbst bereits ziemlich angereiften Idee von der höheren Bedeutung, die man dem Chore verleihen könnte. Er stand also zwar außerhalb der Handlung, aber nicht ohne Beziehung auf sie, und diese Beziehung war eben eine lyrische oder didaktisch-lyrische. In seinen Gesang legte der Dichter all die sittlichen und religiösen Empfindungen nieder, welche die vorübergehende Handlung in einem reinen und edeln Gemüte erregen konnte. In den Worten des Chors, wie sie von Zeit zu Zeit die Handlung unterbrachen, begleitete der Dichter den Verlauf der Begebenheiten in ähnlicher Weise mit lyrischen Betrachtungen, wie auch der Elegiker seine inneren Zustände an äußeren Motiven entwickelt. Aber gerade wie in der ersten Periode der Elegie das, was der Elegiker aussprach, entweder wirklich Volksstimme war oder doch Volksstimme hätte sein können und sein sollen: gerade so waren es auch nicht die Empfindungen und Meinungen seiner beschränkten Individualität, die der Dramatiker dem Chore anvertraute, sondern Worte von allgemeinerer Weihe und Gültigkeit; und oft schwebt der Chor in ähnlicher Art hoch über der Handlung, wie sich Pindar, der auch nur für den Chor, für das repräsentierte Volk dichtete, hoch über das alltägliche Wissen des Volkes bis zu leuchtenden Ahnungen der göttlichen Weisheit zu erheben pflegt. Schon Äschylus erscheint in seinen Chören nicht selten als ein solches Organ der gottbegeisterten Volksstimme; noch mehr Sophokles, den bei der weisen Mäßigung, die ihm überhaupt eigen ist, selbst der

höchste Schwung niemals zu jener Überschwenglichkeit der Anschauung und der Darstellung dahinreißt, die den Äschylus charakterisiert. Tiefer steht der Chor bei Euripides, wie z. B. der Völker- und Schiffskatalog in seiner Iphigenie in Aulis beweist.

Das bisher über den Chor Bemerkte gilt jedoch in seinem vollen Maße nur von dem Chor der Tragödie. In der Komödie stellt sich die Sache allerdings etwas anders. Der Chor der Komödie erscheint um vieles weniger als Repräsentant des Volkes: er muß vielmehr oft den allerpersönlichsten Interessen des Dichters das Wort führen, seinem Haß und seiner Liebe in Dingen der Politik und der Literatur. Da steht denn der Chor nicht bloß in der Weise außerhalb der Handlung, wie das auch beim tragischen Chore der Fall ist: er steht nicht betrachtend neben und über ihr, sondern er wendet sich geradezu von ihr ab; er befindet sich nicht aus irgendwelcher inneren Notwendigkeit, sondern nur aus altem dithyrambischem Herkommen auf der Bühne, und diese geheiligte Stätte benützt er dann, um von ihr herab oft in der maßlosesten Freiheit zu dem versammelten Volke zu sprechen, um in sogen. Parabasen (d. h. Überschreitungen, nämlich der Handlung) das Volk selbst und die Mächtigen und Angesehenen im Volke mit einer wahren Begeisterung der Satire zu züchtigen. Dies zügellose Heraustreten des komischen Chors hat ihm auch schon frühzeitig den Untergang gebracht, und während der Staat den Tragödien, so lange es noch Tragödien gab, gerne den Chor vergönnte, mußte er ihn in der Komödie beseitigen. Darin beruht der Haupt- und Grundunterschied der sogenannten mittleren und der neuern Komödie der Athener von der älteren: alle übrigen Unterschiede, so bedeutend und wesentlich sie auch sein mögen, sind von diesem nur die notwendigen weiteren Konsequenzen. Bei den Römern findet sich der Chor noch in den keineswegs mustergültigen Tragödien des Seneca, während dagegen die Komödien der Plautus und des Terenz keinen Chor haben.

Indessen gerade auch in dieser Absonderung des komischen Chors von der Handlung der Komödie zeigt sich wieder recht deutlich der Ursprung des Dramas aus dem Dithyrambus. Im Dithyrambus war einst der Chor das Eins und Alles gewesen, und es gab außer ihm nichts: erst nach und nach hatte sich der Vorsänger von ihm getrennt, und wiederum erst später hatte diese Trennung des Vorsängers den dramatischen Dialog herbeigeführt. In der Tragödie unterwarf sich der Chor diesem Dialoge und ward zur bloß begleitenden lyrischen Betrachtung: in der Komödie zog er sich wie eifersüchtig zurück und wollte hartnäckig immer noch sein altes Recht auf Selbständigkeit behaupten. Und noch in andern Beziehungen lag der Chor der Komödie dem alten Chor des Dithyrambus näher. Der dithyrambische Chor pflegte, wie vorher erwähnt worden, in Vermummungen zu erscheinen, die ebensowohl Grausen als Lust erregen konnten: auch die Komödie gefällt sich fort und fort in den abenteuerlichsten Maskierungen ihres Chors. In der Tragödie kommt dergleichen nur noch zuweilen bei Äschylus vor, ihrem eigentlichen ersten Urheber.

Endlich weist noch ein Umstand und ein noch mehr äußerlicher auf die Bevorzugung und die Selbständigkeit hin, die der Chor der Komödie und auch noch der der Äschyleischen Tragödie in Anspruch nahm: die bei Aristophanes herrschende und bei Äschylus wenigstens noch waltende Sitte, das Drama nach dem Chor zu benennen. Sophokles entnimmt die Benennung schon beinahe durchweg von der Hauptperson des dialogischen Teiles. In der Übung des Volkes aber stand bis in spätere Zeiten der Chor allem andern voran, der Chor, der aus seinen alten dithyrambischen Lustbarkeiten hervorgegangen war: ob er gefiel oder nicht, darnach bestimmte sich das Urteil der Menge über Wert oder Unwert des ganzen Dramas.

Der Chor ist Erbe und Eigentum der griechischen Bühne: er ist auch nur auf ihr die organische Folge historischer Prämissen. Bei uns war nirgend ein Anlaß, auf den sich ein

solcher hätte bilden können, und so haben denn auch die Versuche, die von den deutschen Dramatikern des 16. und 17. Jahrhunderts und seitdem wieder von einigen der letzten Periode sind gemacht worden, ihn auch auf die deutsche Bühne überzuleiten, nur verunglücken können. Wir wollen nur auf zwei besonders namhafte Beispiele Rücksicht nehmen, auf Schiller und Platen.

Von Schiller haben wir in der Braut von Messina eine solche Tragödie mit Chören. Hier ist nun nicht zu verkennen, wie der Dichter sich in unaufhörlicher Verlegenheit befindet, den Chor in Rede und Handlung recht zu verwenden. Er läßt ihn mehr und öfter sprechen, als das die Alten jemals getan: da kann es denn nicht immer das gerade im Drama selbst Geschehende sein, worauf sich seine Betrachtungen hinlenken; der Chor, den die Alten nur in der Komödie jeglicher Beziehung zur Handlung überheben, löst sich hier auch in einer Tragödie häufig genug aus allem dramatischen Gange und Zusammenhange heraus und stellt Reflexionen an, die ganz vereinzelt bleiben, die auf das, was daneben geschieht, keinerlei Beziehung haben. So an einer Stelle die Schilderung und vergleichende Erwägung des friedlichen und des kriegerischen Lebens, der Liebe, der Jagd, der Schiffahrt: alles das an sich wahrhaft schön und mit Recht bewundert, aber, und das ist hier der Fehler, undramatisch. Auf der andern Seite läßt dann Schiller den Chor wieder auf das tätigste und tätiger eingreifen, als das irgend bei den Alten vorkommt, und in einer Weise, von der die Alten nichts wissen. Aber es bedarf solcher Vergleichungen mit den Mustern der Antike nicht, um einzusehen, worin hier der Schillersche Chor fehlt. Es ist eben zuvörderst kein Chor, sondern es sind Chöre; es teilt sich nicht Ein Chor bloß durch Gesang und Tanz strophisch und antistrophisch in zwei Hälften, welche dann die Epode wieder vereinigt, sondern es stehn von vornherein und durchweg zwei Chöre einander gegenüber, deren jeder für einen der zwei feindlichen Brüder

entschieden und tätig Partei nimmt, zwei Chöre, die gleich den Herren, deren Gefolge sie bilden, einander bis zum Handgemenge feindlich sind. Das aber erregt doch wohl das gerechteste Bedenken, daß dieselben Chöre, die in so blinder Parteiung den Leidenschaften ihrer Herren dienen, dennoch wieder das Recht ansprechen, alle Augenblicke mit sittlicher Betrachtung, mit Urteil und Rat aus der Handlung zurückzutreten; es ist ein Widerspruch in sich selbst, wenn dieselben Chöre, die sich eben noch mit gezückten Schwertern gegenüber gestanden, nun mit einem Male sich wieder vereinigen und sich einmütig und einträchtig über denselben Zwiespalt reflektierend erheben, den sie eben erst haben blutig ausfechten wollen. Schiller hat diesen Wechsel von Zwiespältigkeit und von Einigung der Chöre in seinem Vorwort zur Braut von Messina folgendermaßen gesucht kurz zu rechtfertigen: „Ich habe den Chor zwar in zwei Teile getrennt und im Streit mit sich selbst dargestellt: aber dies ist nur dann der Fall, wo er als wirkliche Person und als blinde Menge mithandelt. Als Chor und als ideale Person ist er immer eins mit sich selbst.“ Indessen der Fehler und die künstlerische Unmöglichkeit ist eben, daß die gleichen Persönlichkeiten jetzt ein bloße blinde Menge ausmachen und dann wieder mit gotterleuchtetem Auge auf die Handlung hinabschauen sollen.

Sodann Platen. Der Graf Platen hat seinen beiden antik gemessenen Komödien, der Verhängnisvollen Gabel und dem Romantischen Ödipus, auch nach Weise der antiken Komödie einen Chor geben wollen. Indessen nur in der minder gelungenen von beiden, in derjenigen, welche sonst eigentlich mißraten ist, im Ödipus, hat der Chor ungefähr die antike Stellung gegenüber der Handlung auf der Bühne und dem Volke vor derselben. Es ist ein Chor von Haidschnucken, von wilden Schafen, wie sie in der Lüneburger Heide umherziehen, die zuweilen in die Handlung drein reden, ohne jedoch sonst Anteil an ihr zu haben, außerdem aber noch in Parabasen aus der Handlung hinaus reden zum Publikum. Aber wie gesagt,

dies ganze Drama ist von Anfang bis zu Ende eine so verfehlte Arbeit, daß man aus ihm nichts abnehmen kann über die Bedeutung, welche etwa noch jetzt und auch für uns der Chor ansprechen dürfe. Mit Recht stellt man die andre, früher gedichtete Komödie höher, die Verhängnisvolle Gabel: aus dieser wird man also eher in bezug auf den Chor ein entscheidendes Urteil entnehmen können. Wie ist derselbe nun hier beschaffen? Etwas genauer betrachtet, ist nur der Name vorhanden, nicht aber die Sache. Eine Person nämlich, die aufs wesentlichste mit zur Handlung gehört, ja die man als die Hauptperson des ganzen Dramas betrachten darf, eine einzelne Person, der Jude Schmuhl wirft zuweilen (ich gebrauche Worte des Dichters) „Mantel und Bart weg und erscheint als Chorus, indem er bis an den Rand des Theaters vortritt". Also nur Eine Person, und zwar eine dramatische Hauptperson, die sich auch nicht maskiert, um Chorus zu sein, sondern sich, um es sein zu können, demaskiert; sie tut das ferner nur fünfmal je am Schlusse der Akte, um diesen Schluß nach antiker Weise durch eine Parabase zu bezeichnen, durch eine längere, im Interesse des Dichters an das Publikum gerichtete Rede. Das ist denn alles, was dieser sogenannte Chorus mit dem des Aristophanischen Lustspieles gemein hat. Und auch an diesen fünf Stellen wäre der ausdrückliche Name des Chors wohl zu entbehren gewesen, da bei der selbstsüchtigen Polemik, aus welcher das ganze Stück hervorgegangen ist, auch alle übrigen Personen genug Dinge reden, die nicht eigentlich zur Sache gehören, die nichts für den dramatischen Dialog bedeuten, sondern lediglich dem Verhältnis des Dichters zu seinem Publikum dienen.

Zu solchen Ungehörigkeiten werden aber unsere Dichter immer gezwungen sein, sobald sie den griechischen Chor in das deutsche Drama einzuflechten suchen: sie werden entweder wie Platen nur den Namen festhalten können oder wie Schiller die Sache in so schwankender Weise erneuern müssen, daß es für uns immer noch eine fremdartige Antike bleibt, ohne daß

darum doch ein Grieche den Chor seiner Bühne darin wieder erkennen würde. Alle Willkür, die des historisch Gegebenen nicht achtet, straft sich selbst und vernichtet ihr eigenes Werk. Das griechische Drama mußte, vermöge seiner Entstehung aus dem Dithyrambus, einen Chorus haben und konnte ihm, wenn er anders nicht bedeutungslos sein sollte, nur jene früher erörterte Bedeutung geben: hinter unserm Drama, mögen wir nun das nationalere des 15. und 16. Jahrhunderts ins Auge fassen, oder das halb fremde des 18., liegen keine solche Erinnerungen. Uns kann und darf ein Chor, der außer der Handlung steht, nur ungehörig und störend vorkommen; einer aber, der in die Handlung eingreift, ist auch kein Chorus mehr. Wer uns den Chor wiedergeben will, baut ein Haus ohne Grund, das einstürzen muß, so kunstreich es sonst gebaut und geschmückt sein mag.

Es sind nunmehr die allgemeinen Gesetze der dramatischen Kunst abzuhandeln, die Anforderungen, die nach Recht und Übung an jedes dramatische Gedicht gestellt, die auch von jedem guten Drama erfüllt werden.

Die erste und hauptsächlichste Anforderung, die der Einheit, teilt das Drama mit jedweder andern Dichtung: jede Dichtung muß, um schön heißen zu können, ein organisches Ganzes von mannigfachen Teilen sein, die jeder für sich unselbständig, und einer dem andern unentbehrlich, sich gegenseitig auf das innigste durchwachsen; ein geistiger Organismus, dem nichts mangelt, an dem nichts zu viel ist. Das gilt für alle Gedichte. Die Sache des Dramas aber insbesondre ist eben *δρᾶμα*, ist Handlung, d. h. es muß eine durch die bestimmteste Kausalität zusammengehaltene und verschlungene Kette von Begebenheiten bilden. Mithin ist hier vorzüglich und vor allen Dingen Einheit der Handlung zu fordern: sie muß abgeschlossen und vollständig sein; es darf in der Kette der Begebenheiten kein Glied fehlen, aber auch keines mehr sein, als nötig ist: sonst würden uns Wirkungen vor Augen treten,

deren Ursachen uns fremd sind, und Ursachen, denen eine Wirkung gebricht. Vielmehr muß von Anfang an alles in stetigem Verlauf auf das Ende hin arbeiten, und das Ende muß schon im Anfange begründet sein. Ein Drama darf nicht einer ausgeführten Epopöie gleichen, die einen ganzen Sagenkreis in all seinen einzelnen Gruppen teils durch fortschreitende Erzählung, teils mit Einschaltung von Episoden erschöpft, sondern einem epischen Liede nach der altertümlichsten Weise. So besteht auch die Einheit der dramatischen Handlung darin daß Eine Hauptperson es sei, welche die Handlung trage und weiter führe, in welcher Tun und Leiden die Idee des Ganzen sich vollende; daß Eine Hauptbegebenheit sei, auf welche alles abzwecke und hinziele; und daß die Handlung in einem ununterbrochenen Verlaufe von kausaler Entwickelung diesem Zweck und Ziel entgegen gehe.

Bis so weit gelten die gleichen Anforderungen an das Drama wie an das altepische Lied: dann aber sondern sie sich auf demselben Punkte, auf dem überhaupt der Unterschied zwischen Epos und Drama liegt. Das Epos erzählt eben, d. h. es zählt in kausaler Entwickelung her, was an und mit seiner Hauptperson und den übrigen sich begibt; das Drama gibt statt der Erzählung der Begebenheiten die Begebenheiten selbst und macht sie mittels der dialogischen Form so gänzlich zum Werk und zur Tat der auftretenden Personen, daß aus ihrer verbundenen Kette eben eine Handlung hervorgeht. Daraus ergibt sich, daß wohl mit der Einheit eines epischen Liedes immer die Einfachheit verbunden sein müsse, nicht aber mit der Einheit der dramatischen Handlung. Es ist ein andres wenn vergangne Einzelheiten uns erzählt werden, ein andres, wenn in gegenwärtiger Anschaulichkeit eine Handlung sich vor uns entwickelt. Im epischen Liede je mehr Einzelheiten da aufgezählt werden, desto mehr verwirrt es die Produktion und erschwert es die Reproduktion, desto eher ermüdet es den Hörer: im Drama, wo die Reproduktion so leicht gemacht ist, würde

gerade eine zu große Einfachheit der Handlung den Dichter wie den Zuschauer ermüden und langweilen; ja es würde unmöglich sein, den Verlauf der Begebenheiten zur Handlung zu erheben, wenn man bei der epischen Einfachheit stehen bliebe.

Somit stellt sich der Einfachheit des epischen Liedes im Drama die Verwickelung gegenüber: das Drama motiviert überall reichlicher und umständlicher; das epische Lied läßt alle minder wesentlichen Motive getrost beiseite, das Drama zieht ebensolche mit in den Verlauf der Begebenheiten, damit daraus eine Handlung hervorgehe; das epische Lied bringt seine Begebenheiten in eine einzige, geradeaus auf das Ziel zulaufende Linie: das Drama wandelt zwar auch einem einzigen Endpunkte entgegen, aber von mehr als einem Ausgangspunkte; die Handlung verteilt sich unter mehrere Radien, wenn schon einer der Hauptradius sein mag. Die Erzählung eines epischen Liedes verlangt also Einheit und Einfachheit, die Handlung eines Dramas Einheit und Verwickelung.

Diese Einheit der verwickelten Handlung zeigt sich nun, wie bereits ist angedeutet worden, in drei Stücken: daß Eine Hauptperson sei, Eine Hauptbegebenheit, ein stetiger und ununterbrochener Verlauf der Handlung. Es sind das Anforderungen, die sich eigentlich ganz von selbst verstehen, und es wäre deshalb unnötig, noch weiter davon zu sprechen, wenn sie nicht dennoch so häufig verletzt würden.

Was zuerst die Einzahl der Hauptperson betrifft, so ist sie für eine rechte Einheit der Handlung ebenso erforderlich, als es in der Grammatik für einen einheitlichen Satz erforderlich und bezeichnend ist, daß er nur Ein Subjekt habe; und gerade wie ein Satz zusammengesetzt wird, sobald er zwei Subjekte hat, so verliert auch die Handlung ihre Einheit, und es tritt eine Zweiheit derselben ein, sowie in ihr zwei Hauptpersonen agieren. Die Schöpferkraft des Dichters und mit ihr das reproduzierende Interesse des Zuschauers spalten sich alsdann nach

zwei gesonderten Richtungen und kommen aus dieser Spaltung schwerlich wieder heraus, auch wenn eine der Hauptpersonen die Bühne früher verlassen sollte als die andre. Auch dies ist es, worin eine schon vorher besprochene Trägödie Schillers fehlt, die Braut von Messina. Die zwei feindlichen Brüder Don Cesar und Don Manuel bringen auch in die Handlung einen feindlichen Zwiespalt, da jeder es ansprechen darf, Träger und Vollender derselben zu sein. Die Trennung des Chors in zwei feindselige Hälften trägt nur dazu bei, die Kluft innerhalb der Handlung noch mehr auseinanderzuziehen, und selbst die gemeinsame Geliebte sondert mehr, als sie vereinigt, da sie nur dem einen Bruder gehört, von dem andern dagegen bloß begehrt wird. Andre Dichter haben an ähnlichen Stoffen ein größeres Geschick bewiesen: so z. B. Schillers nächster Vorgänger Leisewitz im Julius von Tarent, und sein Vorbild Klinger in den Zwillingen: hier ist der eine der feindlichen Brüder von Anfang bis zu Ende so sehr zu der einzigen Hauptperson gestempelt, daß die Einheit der Handlung keinen Schaden leidet; es liegt auf dem einen gleichsam der Hochton, auf dem andern nur der Tiefton. Noch behutsamer ist Äschylus in den Sieben gegen Theben verfahren: hier kommt von den beiden Brüdern nur der eine, nur Eteokles auf die Bühne; der andre aber, Polyneikes, tritt gar nicht auf: von ihm wird nur erzählt; er greift abwesend in die Handlung ein: anwesend würde er vielleicht eine Hälfte derselben an sich gerissen und somit ihre Einheit zerstört haben, wie das auch wirklich der Fall ist in mehrfachen modernen Bearbeitungen derselben griechischen Sage. Übrigens trifft eben dieser Tadel auch schon mehrere Dramen der antiken Literatur; in bezug auf die Brüder (Adelphi) des Terenz hat ihn Diderot (de la Poésie dramatique) unwiderleglich ausgesprochen.

Diese beherrschende Stellung der Einen Hauptperson wird sich nun vorzüglich in dem Verhältnis erweisen und bewähren, in welchem sie zu der Einen Hauptbegebenheit steht; darin

nämlich, daß sie es ist, welche diese Hauptbegebenheit vollbringt oder erleidet, und damit in aktiver oder passiver Tätigkeit die ganze Handlung zum endlichen Abschluß führt. Zum endlichen Abschluß: denn die Hauptbegebenheit liegt immer am Ende des Dramas: dies ist der Punkt, auf welchen das ganze Stück hindurch von allen Seiten hingearbeitet wird, in welchem alle vorher getrennten Fäden ihre Vereinigung, alle vorher geschürzten Knoten ihre Lösung finden. Diese an das Ende gestellten Hauptbegebenheiten ist also der Prüfstein nicht bloß für die Einheit der Hauptperson, sondern für die Einheit der gesamten Handlung überhaupt. Was hier nicht seine Erledigung findet, was nicht als nähere oder entferntere Ursache dieser letzten Wirkung erscheint, das liegt entweder als fremdes Glied außerhalb des dramatischen Organismus, oder aber die Hauptbegebenheit ist selber nicht die rechte, ist nicht der eigentliche Abschluß, ist nicht die volle und folgerechte Wirkung aller vorangegangenen Motive.

Vielleicht der größte Meister im Dichten recht eigentlich konzentrierender Hauptbegebenheiten ist Shakespeare. Er liebt es wie wenige, ein Drama so zu bauen, daß es scheinbar aus mehreren Handlungen zusammengesetzt ist, bis sich die verschiedenen Wege, auf denen der dramatische Verlauf vorwärts wandelt, immer näher und näher rücken, und sich immer mehr und mehr zeigt, welcher der Hauptweg, welches die Hauptperson sei; endlich aber vereinigen sie sich gänzlich, die abschließende Hauptbegebenheit tritt ein, und die Einheit der Hauptperson, die Einheit der Handlung stehen triumphierend da. So im Kaufmann von Venedig, wo anfangs nur leise sich berührend, später immer mehr und mehr ineinander geschlagen zwei Fäden zu Einem gemeinsamen Ziele hinlaufen, ein Rechtshandel und ein Liebesabenteuer; so in Heinrich IV., den man sehr äußerlich betrachten muß, wenn man den engen Zusammenhang und die abschließende Vereinigung verkennen will, die zwischen den scheinbaren zwei Hälften der Handlung bestehn,

der ernsthaften, deren Träger der junge Königssohn, Heinrich V., und der komischen, deren Träger Falstaff ist. Je mehr auf der komischen Seite Falstaff sich einbildet, den königlichen Jüngling in sein Lotterleben verwickelt zu haben, desto höher erhebt sich dieser darüber auf der ernsthaften, bis zuletzt die Handlung umschlägt und sich entscheidet, Heinrich in königlicher Würde dasteht, und Falstaff sich tief unter ihm in Staub und Schmutz verliert. Das Schönste und Größte aber in dieser Art ist König Lear. Hier findet der äußere Zwiespalt der Handlung nicht nur seine Aufhebung in der letzten Hauptbegebenheit, sondern er ist schon von Anfang an in der Idee dieser gewaltigen Tragödie auf das vollkommenste gelöst und ausgesöhnt gewesen: denn schon von Anfang an prägt sich diese zugleich nach zwei Seiten hin in den Begebenheiten aus, und der eine Teil der Handlung spiegelt sich nur in dem andern wie das Bild in seinem Gegenbilde wieder. Auf der einen Seite steht ein König, der von den vorgezogenen Töchtern verstoßen und zum Wahnsinn gebracht, von der verstoßnen aber gehegt und gepflegt wird; auf der andern Seite wiederum ein Vater, den der vorgezogene Sohn blendet und ins Elend stößt, der verstoßne Sohn unerkannt in der Blindheit leitet; endlich aber rächt eben dieser zugleich den König und den eigenen Vater. Auch in Schillers letztem Drama, in Wilhelm Tell, sind zwei solche nebeneinander herlaufende Handlungen, das politische Treiben der Verschworenen des Rütli auf der einen, Tells Privathandel mit Geßler auf der andern Seite; und auch diese treffen in der letzten Szene zusammen. Jedoch dieses Zusammentreffen ist lediglich theatralisch, nicht aber eigentlich dramatisch, ist keine rechte, wahre Einigung zweier bis dahin nur äußerlich getrennter Richtungen. Tells Privathandel ist eben nur ein Privathandel: er zieht sich mit allem, was er sinnt und tut, geflissentlich von dem Sinnen und Tun seiner Landsleute zurück; er will nirgend in der Sache sein. Sie haben mit ihm, er hat mit ihnen nichts zu schaffen;

und es ist also eine bloße Gewaltsamkeit, wenn er in jener Schlußszene dennoch als die Hauptperson und seine Tat als die Hauptbegebenheit des Dramas hingestellt wird.

Noch ist von dem Verfahren zu reden, das der dramatische Dichter beobachtet, um die Handlung auf diese eine Hauptbegebenheit und damit zu ihrem vollständigen Abschluß, ihrem Ziel und Zwecke hinzuführen. Einmal also muß die Handlung in einem stetigen, ununterbrochenen Verlauf vorwärts schreiten; sie darf nicht stocken: denn sie könnte es nur, indem man Dinge hineinbrächte, die nicht in den kausalen Zusammenhang gehörten, die also die Einheit verletzten; sie darf aber auch nicht springen; es dürfen keine wesentlichen und notwendig geforderten Motive übergangen werden: denn auch damit wäre die Einheit aufgehoben, da Einheit nur bei Vollständigkeit bestehen kann. In jener Weise fehlt Euripides gern, in dieser Äschylus.

Sodann aber zerfällt die Handlung überall, wo sich ihr Verlauf recht organisch gestaltet, in drei unterscheidbare, aber eng miteinander verwachsene Hauptglieder, in die Exposition, die Verwickelung und die Auflösung. Die Exposition gibt gleichsam den Zettel des Gewebes: hier lernt man zuerst die Personen kennen, die handeln sollen, namentlich die Hauptperson; man erfährt die obwaltenden Umstände, die Pläne und Wünsche und Besorgnisse der Handelnden: kurz, Grund und Boden der Dichtung werden gelegt und gezeigt. Dann folgt die Verwickelung: die Querfäden fahren durch den Zettel; die Pläne der Handelnden arbeiten einander entgegen; ihre Besorgnisse wachsen, ihre Wünsche durchkreuzen sich: Interesse kämpft gegen Interesse; und so ist denn hier das eigentliche Gebiet der wahren Handlung. Im dritten Teil, in der Auflösung, entscheidet sich der Kampf: das Gewebe ist fertig, oder es wird auch alles auf einmal zerrissen; die Hauptperson hat mit der Hauptbegebenheit alle Hindernisse überwunden, und ihr bleibt nun nichts mehr zu tun übrig; oder sie unterliegt mit

dem letzten entscheidenden Schlage der Übermacht, gegen die sie vorher angekämpft hat.

Das schwierigste von diesen drei Gliedern ist überall die Exposition. Hier ist es die Sache des Dichters, sich gleichermaßen vor dem Zuviel und vor dem Zuwenig zu hüten. Ist die Exposition zu weitläuftig und zu mannigfaltig, so verwirrt das den Zuhörer oder läßt ihn mehr erfahren, als daß er dem weitern Verlaufe noch mit dem rechten Interesse folgen sollte. Ist sie kurz, einseitig, dürftig, so kann der Zuschauer wieder nicht rechten Fuß fassen; er wird alles folgende nicht wohl begreifen. Die Exposition muß überall das Gegenbild der Auflösung sein: sie muß ahnen lassen, aber nicht sagen, was diese bestätigt; sie muß die Frage sein, und diese die Antwort darauf.

Die Verwickelung sodann kann mannigfacher Art sein: ob sie eine mehr oder minder verschlungene ist, hängt natürlich von dem Gehalte des historischen Stoffes ab, den der Dichter zur Anschauung bringen will, hängt ferner ab von der Zahl der Personen, welche er in die Handlung verflicht, von der Mannigfaltigkeit und Bedeutung der Interessen, die er kämpfen läßt, von der Beschaffenheit der Auflösung, welcher er entgegen arbeitet; namentlich aber davon, ob es eine Tragödie ist, die er dichtet, oder eine Komödie. Dem ganzen Wesen dieser beiden Gattungen nach hat an der Komödie der Verstand einen viel größeren und viel mehr positiven Anteil als an der Tragödie. Gehäufte Verwickelungen sind aber für den produzierenden Dichter wie für den reproduzierenden Zuschauer mehr von seiten des Verstandes durchzuführen und aufzufassen als von seiten der Einbildung oder gar des Gefühles. Somit ist auch die größere Verwickelung wohl in der Komödie an der Stelle, nicht aber in der Tragödie: einer Tragödie könnte dergleichen nur schaden. Sie ist in der Komödie also an der Stelle, ist zulässig, wird aber auch da nicht gerade gefordert; die spanischen Dichter lieben sie. Die kunstvollste Verwickelung aber und die

wirksamste ist in der Tragödie wie in der Komödie die, welche nur für die handelnden Personen, nicht für den Zuschauer eine solche ist. Meister darin ist Sophokles: in seinem Oedipus Tyrannus zum Beispiel wandelt die Hauptperson immer noch in einer verwirrenden und betäubenden Nacht des Geheimnisses, während der Zuschauer das Licht schon mehr und mehr empor schimmern sieht und mit ahnendem Grauen dem vollen Hereinbrechen desselben entgegen wartet: da ist wahrlich ein größeres und reineres Interesse an Handlung und Handelnden, als wo der Zuschauer in die Verwickelung mit verstrickt ist, und der Dichter mehr dessen Neugierde spannt, als sein Mitgefühl in Anspruch nimmt.

Endlich also kommt dann die Auflösung: sie entknüpft oder zerhaut all die Verwickelung und läßt in das Dunkel ihren vollen Tag hineinstrahlen. Der Punkt, wo die Auflösung anhebt, und die Verwickelung sich zu entwickeln beginnt, dieser Wendepunkt der Handlung heißt mit einem treffenden griechischen Namen die Katastrophe, *καταστροφή*, d. h. Umwendung. Man pflegt denselben wohl auf die Tragödie einzuschränken: eine Einschränkung, die weder begründet ist im griechischen Sprachgebrauch, noch bequem und angemessen, da ja der Sache und dem Wesen nach die Komödie auch ihre Katastrophe hat. Ebenso ist es mit einem andern Kunstausdrucke der Griechen, der den letzten entscheidenden Schlag, den eigentlichen Kern der Auflösung bezeichnet, mit dem Ausdruck Peripetie, *περιπέτεια*, d. h. Umschlag, plötzliche Umänderung. Aristoteles, von dem wir auch diesen erlernt haben, beschränkt ihn durchaus nicht auf die Tragödie, und es ist nur als ein Zufall zu betrachten, daß die Beispiele, die er anführt, nur aus Tragödien entlehnt sind: er erklärt ihn ganz allgemein als den Umschlag in das Gegenteil (*ἔστι δὲ περιπέτεια ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή*, Poet. 11): er versteht also darunter den plötzlichen Übergang sowohl aus glücklichen Lagen in unglückliche, als umgekehrt. Mithin gibt es eine Peripetie nicht

minder in der Komödie als in der Tragödie. Als eigne Art und besondres Mittel der Auflösung nennt Aristoteles noch die Erkennung, *ἀναγνώρισις*, d. h. *ἡ ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή*. Diese Erkennung kann den Beginn der Auflösung bilden; sie kann auch mit jenem Kernpunkt derselben, mit der Peripetie zusammenfallen. In letzterer Weise findet es Aristoteles am schönsten, und das mit Recht: beide, die Erkennung wie der Umschlag, sind dann von größerem Gewicht; eins hebt und stärkt das andre. Als Beispiel nennt er den Ödipus: er meint Sophokles Ödipus Tyrannus, unter dem die ganze königliche, ja seine ganze menschliche Herrlichkeit in demselben Augenblicke zusammenbricht, wo er erkennt, daß Laios, den er erschlagen, sein Vater, und daß sein Weib zugleich seine Mutter sei.

Besonders in der Auflösung wird das Drama seinen Unterschied vom Epos bewähren müssen. Das Epos, das eben nur eine Reihe äußerer Begebenheiten vorführt, kann sie auch eher mehr äußerlich abschließen, z. B. durch ein Wunder, durch ein Ereignis, das außerhalb alles natürlichen Zusammenhanges mit dem vorangegangenen Ereignissen liegt, und das dennoch die Reihe derselben beendigt. Das Drama zeigt dagegen Handlung: in ihm sind alle einzelnen Begebenheiten auf das engste innerlich verbunden; eine nach der andern ist nur Ausfluß und Ergebnis der agierenden Charaktere; alles ist Motiv und motiviert: so darf denn auch das Ende nur die letzte, volle und vollendende Wirkung all der Ursächlichkeiten sein, die in der Exposition dargelegt und in der Verwickelung sind durcheinander gewoben worden. Die Peripetie muß als die reife Frucht erscheinen, die aus der ganzen Handlung, aus der aktiven oder passiven Tätigkeit der Personen und ihrer Charaktere hervortreibt; sie muß vollkommen in ihnen begründet, muß ihr eignes Werk, wenn auch vielleicht ein unbewußt geschaffenes sein. Dagegen wird jedoch nicht selten gefehlt. Nicht selten ist die Exposition so ungeschickt, die Verwickelung so verworren, daß

zuletzt der Dichter den Knoten nur noch durch die Gewaltsamkeit einer rein äußerlichen Entscheidung durchzuhauen vermag. Welch ein großer Unterschied zwischen der innerlichen und der äußerlichen Auflösung bestehe, und wie sehr die wahre dichterische Kunst auf Seite der ersteren sei, erkennt man am besten, wenn man z. B. die beiden taurischen Iphigenien von Euripides und von Goethe vergleicht. Euripides kann sich nur helfen, indem er zuletzt noch die Athene Hand anlegen läßt: bei Goethe ist die ganze Handlung so fest und sicher in sich selbst begründet, die Begebenheiten und die innern Zustände, wie sie gehalten und getragen sind durch die Charaktere, haben eine so innige Wechselbeziehung und Wechselwirkung, daß zuletzt kein andrer Ausgang möglich ist, als gerade dieser; es macht sich alles wie von selbst, und der Dichter braucht nicht noch zu guter Letzt über die Handlung hinaus nach einer neuen Person zu greifen, damit er endlich fertig werde.

Mit dieser Dreigliedrigkeit der Handlung, mit diesem Zerfallen derselben in Exposition, Verwickelung und Auflösung steht in genauer und wesentlicher Verbindung die Zahl der Akte, in welche man das Drama einzuteilen pflegt.

Akte in unserm Sinn, d. h. Abteilungen des Dramas, die schon äußerlich bezeichnet werden durch einen Stillstand der Handlung und durch Verhüllung der Bühne, Akte in diesem Sinne. des Wortes kannte die ältere griechische Bühne, kannte die Tragödie und die alte Komödie natürlich noch nicht, da der Chor immer auf dem Schauplatze blieb, und er die jeweiligen Unterbrechungen der eigentlichen Handlung durch seinen Gesang ausfüllte, dieser Gesang aber auch immer noch seine Beziehung zu der Handlung hatte. Erst mit der mittleren und jüngern Komödie, die sich des Chors nicht mehr bediente, beginnt die Einteilung in Akte ganz nach unserer Weise.

Die Zahl derselben steht also in Verbindung mit jener Dreigliedrigkeit des dramatischen Organismus. Nämlich die Exposition darf in Tat und Rede sich nicht zu weit ausdehnen;

die Auflösung als Gegenstück der Exposition muß ihr ungefähr gleiches Maß halten, sie kann auch schon an sich selbst, da sie ja die abschließende Konzentration des ganzen Verlaufes ist, sich nicht sehr breit entfalten; endlich die mitten inne liegende Verwickelung spricht notwendigerweise das weiteste Feld an und gewinnt selbst wieder einen dreifach abgestuften Gang, indem sie hier an die Exposition als Weiterführung, dort an die Auflösung als Vorbereitung derselben sich anlehnt: mit all dem erscheint der alte, von uralten Zeiten her überlieferte Gebrauch wohl begründet, nach welchem ein Drama in der Regel fünf Akte verlangt: ein Gebrauch, den schon Horaz zur technischen Vorschrift erhoben hat:

Neve minor neu sit quinto productior actu
Fabula, quae posci vult et spectata reponi (Ars poet. 189).

In der Regel fünf: denn es gibt allerdings Abweichungen, es kommen auch andre Zahlen vor, aber auch diese meistens immer noch verträglich mit jener Dreigliedrigkeit, insofern es meistens ungerade Zahlen sind: so bei den Spaniern sieben, wo dann bei der sehr verwickelten Verwickelung ganz häufig fünf auf eben diese verwendet werden. Näher jener Dreigliedrigkeit liegt die Dreizahl der Akte, die man in der ernsten Oper zu beobachten pflegt, und die auch neben der Fünfzahl schon bei den Römern scheint gegolten zu haben. Cic. ad Quint. fratr. 1, 1,46. „Hortor, ut tanquam poetae boni et actores industrii solent, sic tu in extrema parte et conclusione muneris ac negotii tui diligentissimus sis, ut hic tertius annus imperii tui tanquam tertius actus perfectissimus atque ornatissimus fuisse videatur.“ Verwerflich scheinen gerade Zahlen, wie das moderne Lustspiel und Schauspiel und die komische Oper sich vier oder gar zwei gestatten: es ist nicht wohl abzusehn, wie da jedem der drei organischen Glieder sein Recht geschehen könne. In den Dramen der Sanskritliteratur steigt die Zahl der Akte nicht selten gar bis auf zehn; und in der entgegengesetzten Maßlosigkeit ist es dem modernen Drama häufig schon an Einem Akte genug.

Actus, so nannten die Römer diese einzelnen Abschnitte der *Fabula*, weil in jedem eine Begebenheit enthalten ist, die den Verlauf der ganzen Handlung wesentlich fördert. Eine alte Verdeutschung davon ist *Handlung:* man hätte lieber sagen sollen *Begebenheit*, da Handlung vielmehr das ganze δρᾶμα begreift. Jetzt heißt es Akt, oder mit derselben sinnlichen Äußerlichkeit, mit der wir von Trauerspielen und Lustspielen sprechen, *Aufzug*. Der spanische Name *jornada* (Tag) schreibt sich von den geistlichen Spielen des Mittelalters her: diese dauerten oft mehrere Tage hindurch, und bei der Weitläuftigkeit der mimischen Aktion geschah da allerdings in Einem Tage nicht so viel mehr, als jetzt in Einem Akte geschieht.

Die Akte zerfallen dann wieder in Szenen und in Auftritte. Man vermengt wohl beides und nennt beides Szene: strengerer Sprachgebrauch unterscheidet. Es ist eine neue Szene, wo ein Orts- und Dekorationswechsel eintritt, wo die σκηνή, die Bühne, gleichsam erneuert wird; notwendigerweise wird dabei die Bühne verlassen und dann von neuem betreten. Ein Auftritt aber bringt nur neue Personen auf die unveränderte Bühne. Über Zahl und Maß der Szenen und der Auftritte läßt sich nichts vorschreiben: die Redenden kommen und gehen, die Gestalt der Bühne bleibt oder wechselt, je nachdem es im Bedürfnis der Handlung liegt, je nachdem das momentane Interesse diese Person verlangt oder jene.

Mit all dem bisherigen haben wir jenes Grundgesetz aller dramatischen Komposition, die Einheit, bis in seine einzelnen Wirkungen verfolgt. Hier aber können wir übergehn zur Betrachtung zweier anderer Einheiten, welche die Theorie und die Praxis einer noch nicht ganz vergangenen Zeit hinzu erfunden hat zu jener Einheit der Handlung, nämlich der Einheit der Zeit und der des Ortes. Es sind die Franzosen gewesen, die mit diesen beiden Einheiten zuerst sich selbst das Leben schwer gemacht haben, dann auch uns, und welche Völker sonst noch ihren Theoretikern nachbeten und ihren Dramatikern nachahmen

mochten. Man berief sich inbetreff derselben auf das Beispiel der Griechen und auf die Lehren des Aristoteles. Damit nun verhält es sich folgendermaßen.

Die Griechen hatten wie gesagt ursprünglich und in der eigentlichen Blütezeit ihres Theaters keine Akte in unserm Sinne des Wortes; die Bühne ward nicht viermal den Augen der Zuschauer durch Verhüllung entzogen: sondern sie stand die ganze Zeit des Dramas hindurch offen vor ihnen da; es unterbrach auch die Handlung selbst kein mehrmaliger Stillstand: sondern wenn auch je zuweilen die eigentlichen Aktoren abtraten, und der Dialog ausging, so blieb doch der Chor zurück und füllte diese Pause mit Gesang und Tanz, oder wie in der Komödie mit Parabasen. Daraus ergab sich dann als notwendige Folge einmal eine unveränderliche Einheit des Ortes: denn man konnte doch nicht, während der Chor ununterbrochen auf dem Schauplatze verblieb, die Gestalt desselben abändern, so daß er ohne fortzugehn dennoch an einen andern Ort gekommen wäre; zweitens eine gewisse Einheit der Zeit, darin bestehend, daß die Handlung unausgesetzt vorwärts schritt, und daß einige Wahrscheinlichkeit blieb, damals, als die Begebenheiten wirklich vor sich gingen, habe ihr Verlauf ungefähr ebensoviel Zeit gekostet, als jetzt die künstlerische Darstellung. Aber diese Übereinstimmung zwischen der historischen Wirklichkeit und dem künstlerischen Scheine traf doch immer nur ungefähr. Man kann annehmen, daß die Aufführung eines ganz vollendeten griechischen Dramas allerhöchstens drei Stunden lang gedauert habe: aber es möchte schwer sein, ein Drama zu finden, dessen Begebenheiten nicht einen viel längeren, einen wenigstens viermal so langen Zeitverlauf voraussetzten. Das einzige Opfer, das inbetreff der Einheit der Zeit die griechischen Dramatiker den äußern Umständen brachten, war demnach dies: sie konzentrierten den dramatischen Stoff so sehr auf die allerwesentlichsten Momente, daß die Begebenheiten, um in der Wirklichkeit zu geschehen, etwa einen Tag gebraucht hätten, d. h. einen Sonnenlauf von

Morgen bis Abend; manche aber haben in jene zwei, drei Stunden einen noch viel längeren Zeitraum eingeschlossen, z. B. Äschylus im Agamemnon. Es erweist sich mithin diese sogenannte Einheit der Zeit als eine sehr ideale; die Einheit des Ortes aber war so durch die ganze Einrichtung der Bühne bedingt, daß man sich ihr ohne weiteres ergeben mußte. Eine kühne Ausnahme gestattete sich Äschylus in den Eumeniden, wo die Zuschauer zuerst den Tempel Apollos zu Delphi, dann das Heiligtum der Pallas zu Athen vor sich haben. Sonst aber beachtete man diese räumliche Einheit, und es ist nicht zu verkennen, daß sie auf die ganze Art und Weise der dramatischen Produktion den wichtigsten Einfluß ausübte und auch zu einem räumlichen Simplifizieren und Konzentrieren derselben drängte. Man gewöhnte sich so sehr an diese räumliche Zusammendrängung, daß auch die jüngere Komödie, die doch keinen Chor mehr besaß, die schon Akte abteilte, dennoch dabei verharrte; und daß Aristoteles von der Einheit des Ortes gar nichts lehrte, weil er nicht daran dachte, daß es anders sein könnte. Was aber die Einheit der Zeit betrifft, so bestimmt er als äußerstes Maß der Handlung eben die Länge des Sonnenlaufes: das läßt voraussetzen, daß dieses Maß mehr als einmal sei überschritten worden, wie denn auch Äschylus es wirklich überschritten hat.

Jetzt fragt sich's, ob und inwiefern auch wir an diese Einheiten gebunden seien. Wir brauchen bloß die äußern Umstände zu erwägen. Einmal die historischen Präzedentien des Mittelalters und des sechzehnten Jahrhunderts wissen davon nichts. Sodann: wir haben keinen Chor, der die Handlung notwendig zwischen eine und dieselbe Szenerie festbannte: sondern wir haben Zwischenakte, die wir uns, wenn wir nur irgend wollen, tagelang denken können, wenn sie auch wirklich nur minutenlang dauern sollten. Mithin gelten Einheit der Zeit und Einheit des Ortes bei uns nur insoweit, als sie geboten sind durch die Einheit der Handlung und durch die Stetigkeit

ihres Verlaufes. Wir dürfen z. B. nicht in der zweiten Szene eine Begebenheit darstellen wollen, die denen der ersten Szene gleichzeitig wäre oder gar früher geschehen als diese: während allerdings zwischen den einzelnen Gesängen eines Epos gar wohl ein solches Zeitverhältnis stattfinden darf: in einem Drama aber wäre damit nicht bloß gegen die Einheit der Zeit, sondern vielmehr gegen die Einheit der Handlung gefehlt; wir dürfen auch nicht zwischen zwei Auftritten in Gedanken mehr Zeit verfließen lassen, als in der Wirklichkeit verfließt: denn damit wäre der Verlauf unterbrochen, und es fehlte ein Glied in der Kette der Einheit; wie lang wir uns aber einen Zwischenakt, der die Handlung unterbricht, in welchem nichts geschieht, denken wollen, ist durchaus gleichgültig, wenn nur die beiden Akte, die er trennt, innerlich eng und wesentlich zusammenhangen, wenn er nur nicht mit der Handlung auch die Einheit der Handlung unterbricht. Das alles haben jedoch die französischen Theoretiker und Dramatiker nicht beherzigt. Ohne die konzentrierende Kunst der Alten zu besitzen, suchen sie dennoch ihren Stoff in den allerengsten Zeitraum zusammenzupressen, und ihre Einheit der Zeit ist in den meisten Fällen eben nur eine Einheit der Zeit, während sie bei den Alten zugleich und zuerst eine Einheit der Handlung ist. Die Einheit des Ortes aber erzwingen sie oft auf die lächerlichste Weise. Wenn in einem griechischen Drama die ganze Handlung, um stets an demselben Ort geschehen zu können, etwa auf einem öffentlichen Platze vor sich geht, so stimmt das wohl zu dem ganzen Leben der Alten, das vom Könige bis zum gemeinen Manne herab mehr ein öffentliches als ein häusliches war: wenn aber ein französischer Dichter in einer und derselben Antichambre den Herrn des Hauses und seinen Kammerdiener ihre Liebeserklärungen machen, ihre Liebesintriguen anzetteln und ausführen läßt, so ist das doch ziemlich verkehrt.

Die soeben besprochenen und bekämpften Ansichten über die beiden Einheiten der Zeit und des Ortes haben, obgleich

sie ihren Ursprung herleiten wollen aus dem Beispiel der Griechen und aus den Lehren des Aristoteles, diese verkehrten Ansichten haben ihren wahren Grund und Anlaß dennoch ganz anderswo, in einer andern Verkehrtheit, die überhaupt den Kunstbestrebungen der neueren Zeit vielfach geschadet hat, in dem Wahne nämlich, überall in der Kunst, also auch im Drama, komme es vor allen Dingen auf äußerliche, sinnliche Täuschung, auf Illusion an. Freilich ist es die Aufgabe jedes Künstlers, das Schöne unter den Formen der Wirklichkeit anzuschauen und darzustellen, und insofern wird es von ihm in demselben Maße gefordert werden, als es ihm dienlich ist, daß er die Formen der Wirklichkeit mit möglich größter Treue beobachte und wiedergebe. Aber auch nur mit möglich größter. Die täuschende Nachahmung der Wirklichkeit, das Streben nach äußerlicher Illusion darf immer nur soweit gehn, als die Idee des Kunstwerkes und die Schönheit es gestatten und fordern: sowie jedoch die Illusion anfängt, die Idee zu beeinträchtigen, sowie sie dem Prinzipe des Schönen, der Einheit, widerstrebt, so bald muß auch der Dichter von ihren Äußerlichkeiten etwas zum Opfer bringen, und er wird es der Einbildungskraft des Reproduzierenden getrost anheimgeben, daß sie ergänze, was noch zu der vollen Wahrheit der gemeinen Wirklichkeit gebricht; er wird der Kraft des Schönen so viel vertrauen, daß von ihr gefangen der Reproduzierende die Maße und die Bedingungen der gewohnten Alltäglichkeit für einige Zeit vergessen müsse; er wird es auch auf Illusion absehen: aber es wird eine Illusion von höherer und edlerer, von geistiger Art sein, darin bestehend, daß auf dem Standpunkte der Kunst als Wirklichkeit erscheint, was unterhalb desselben eine Unwirklichkeit ist.

Der Dramatiker wird also, wenn der einheitliche Verlauf der Handlung es fordert, plötzlich die Szene ändern; er wird ferner den fünf Minuten, die zwischen zwei Akten verfließen, etwa den Wert und die Geltung von fünf Tagen geben: denn er zählt darauf, daß diese Unnatürlichkeit, aus der organischen

Notwendigkeit seiner Produktion heraus betrachtet, ganz natürlich erscheinen, und daß die Einbildung seiner Zuschauer Schnellkraft genug besitzen werde, um mit einer Sekunde sich in ganz andre räumliche Verhältnisse zu versetzen und über fünf Tage, in denen für die Handlung nichts geschieht, auch hinweg zu springen, als wären sie gar nicht vorhanden. Diesen achtungsvollen Glauben an die Gewalt der Poesie, dies Zutrauen zu den geistigen Fähigkeiten der Zuschauer hatten aber jene französischen und nachfranzösischen Theoretiker und Praktiker nicht, konnten sie auch in den wenigsten Fällen haben, da den wenigsten Dichtern unter ihnen selbst eine so bewältigende Kunst eigen war, und das Publikum sich auch bewußt und unbewußt der Bequemlichkeit und der Pedanterie hingegeben hatte. So gingen sie denn auf eine ganz gemeine Illusion aus: die Vorstellung auf der Bühne sollte den Zuschauer dadurch täuschen, daß sie mit der Wirklichkeit außerhalb der Bühne Stück für Stück übereinstimmte, daß die Zeit auf der Bühne nicht schneller verging als sonst, daß die Szene niemals verändert ward, weil es ja im gewöhnlichen Leben gar nicht möglich ist, so plötzlich einen Ort gegen den andern zu vertauschen. Von reproduzierender Mittätigkeit der Zuschauer, von Ansprüchen des Dichters auf ihre Einbildungskraft konnte da gar nicht die Rede sein: sie brauchten sich nur hinzusetzen und alles in behaglicher Muße an sich vorübergehn zu lassen.

Noch ein hiermit verbundenes und ein recht äußerliches und das allersinnlichste Mittel zu dem großen Zwecke der Illusion besitzt das neuere Theater in der Szenerie, in den Dekorationen. Damit sich der Zuschauer nur gar nichts einzubilden brauche, wird ihm die ganze Räumlichkeit, auf die es ankommt, in so genauer und so täuschender Malerei als möglich vor Augen gestellt: und es darf da z. B. Schillers Wilhelm Tell nicht mehr aufgeführt werden, ohne daß der Vierwaldstätter See mit allen Bergen umher auf das naturgetreueste abkonterfeit zu sehen sei. Ob aber der wahren Kunst, ob der

Poesie mit solchen Äußerlichkeiten und Kleinlichkeiten gedient sei, und ob man das Publikum zum wahren künstlerischen Interesse erziehe, wenn man so seine Teilnahme auf Nebendinge ablenkt und ihm auch alles alles in die Hände gibt, was es eigentlich schon mitbringen sollte: das ist eine Frage, die sich von selbst beantwortet. Das neuere Theater geht von Jahr zu Jahr mehr darüber zugrunde: das alte englische, das griechische haben zwischen einer dürftigen Szenerie eine lang anhaltende Kunstblüte gefeiert. Die Szenerie des griechischen Theaters war von einer so symbolischen Allgemeinheit, daß eine und dieselbe Dekoration gar wohl für die verschiedenartigsten Dramen paßte; Shakespeare hatte nicht viel mehr als eine graue und eine grüne Decke, eine graue, damit sich der Zuschauer Gebäulichkeiten, eine grüne, damit er sich Wald und freie Natur vorstelle. Wahrscheinlich sind aber die größten Dramen, die wir bis jetzt besitzen, vor diesen grauen und grünen Decken des englischen und vor der dreitürigen Hinterwand des griechischen Theaters aufgeführt worden.

Die verkehrten Ansichten von der Illusion, von der Notwendigkeit einer Täuschung durch die volle natürliche Wirklichkeit haben ihren Einfluß aber noch weiter ausgedehnt; es ist an den bisher besprochenen übeln und verderblichen Wirkungen noch nicht genug gewesen: auch das äußere Merkmal aller poetischen Produktionen, die metrische Form der Rede, hat vor ihnen weichen müssen. Es sind zwar nicht die Verkündiger jener zwei unnützen Einheiten der Zeit und des Ortes gewesen, sondern gerade die, welche zuerst als deren Gegner aufgetreten, es sind bei den Franzosen Diderot, bei den Deutschen Lessing gewesen, welche durch Lehre und Beispiel die prosaische Form empfahlen: beide nach dem Muster neuerer englischer Dramen, Lessing außerdem nach dem Vorgange der Dramatiker schon des siebzehnten Jahrhunderts in England. Gleichwohl ist diese Ansicht im Grunde nur ein Nachlaß der Theorien, die sie selber bekämpften. Daß die französischen

Tragiker auf der Einheit der Zeit und des Ortes bestanden, damit huldigten sie nur der sogenannten Natürlichkeit: daß sie ihre Tragödien dennoch in Versen abfaßten, damit meinten sie daneben auch der Kunst ihre Genüge zu entrichten. Indem nun Diderot und Lessing jene Einheiten bekämpften, bekämpften sie nicht sowohl das Unkünstlerische derselben, als vielmehr nur die Unnatürlichkeiten, zu denen die beabsichtigte Natürlichkeit doch beständig führen mußte; und derselbe Standpunkt war es denn auch, von welchem aus sie die metrische Form des Dramas angriffen: sie fanden es eben unnatürlich, daß man auf der Bühne, weil sie ein paar Fuß höher ist als das Publikum, eine andere Sprache reden sollte, als um einige Fuß tiefer; sie fanden es dem Zweck der Illusion nicht dienlich, wenn die ganze natürliche Wahrscheinlichkeit der Handlung wieder scheiterte und zugrunde gehe an der großen Unwahrscheinlichkeit eines rhythmisch gegliederten Dialogs. Und so hat denn Lessing erst sein spätestes Drama, den Nathan, in Versen abgefaßt, und auch dieses nur mit Widerstreben, nur als Verwahrung und Abwehr gegen den Geist der literarischen Formlosigkeit, den er selbst durch seine frühere Lehre heraufbeschworen; vorher dagegen alles in Prosa; und diesem Beispiel ist eine Unzahl von späteren Dichtern gefolgt, teils verleitet von dem gleichen Prinzipe der Natürlichkeit, teils, und das noch öfter, aus künstlerischem Unvermögen, oder wie Kotzebue aus Liebedienerei gegen ein entartetes Publikum.

Es scheint unnötig, die Schiefheit dieser Ansicht zu beleuchten, da, wie wir früher gesehen (S. 41 fg.), die Notwendigkeit der metrischen Form aus dem Wesen und den Zwecken der Poesie zur Genüge erhellt: nur das sei bemerkt, daß die prosaische Form noch nicht viel zur täuschenden Natürlichkeit hilft, wenn sie nicht mit den Einheiten der Zeit und des Ortes verbunden ist, und daß auch dann immer noch die größte Unnatürlichkeit bleibt, nämlich unsere Sprache und die Sprache unserer Zeit im Munde längst verstorbener Personen und im

Munde von Personen, die niemals deutsch gesprochen haben, wie z. B. die Engländer und Italiener in Lessings Trauerspielen. Lessing und seine Nachfolger sind also der Skylla nur entflohen, um dann doch nicht der Charybdis zu entgehen. Wo das Drama frei und selbständig aus dem Kunsttriebe des Volkes hervorgewachsen ist, und solange es von demselben allein ist getragen worden ohne Zutun und Dreinreden der Theoretiker, da hat es auch niemals eine andre Form seiner Rede gekannt als die metrische. So bei den Griechen, so überall im Mittelalter.

Und dabei ist eins wohl zu beachten, was den Verfechtern der Prosa hätte ein warnender und zurechtweisender Fingerzeig sein können: daß nämlich das Drama für den Dialog immer eine Versform erwählt, die nicht zu weit abliegt von der unrhythmischen, von der prosaischen Form. Das griechische Drama mit seinem Chor konnte freilich neben dessen kühn und kunstreich gebauten lyrischen Strophen den Zwischenrednern keine Prosa in den Mund legen; es konnte nicht, während es die große Unnatürlichkeit, die überhaupt ein Chor hat, duldete, demgegenüber im Dialog auf die gemeinste Natürlichkeit ausgehn: gleichwohl durfte es sich hier der Natürlichkeit so viel annähern, als die waltenden Prinzipien der Poesie nur zuließen; es mußte die historische Wirklichkeit, auf welcher der dialogische Teil vorzüglich beruht, auch auf dessen metrische Form einfließen lassen, damit er sich auch darin scharf von dem rein lyrischen Element, den Chorgesängen, unterschiede; man brachte also den Dialog zwar auch in Verse, weil man eben dichtete: aber diese Verse lagen hart an der Grenze der unkünstlerischen, natürlichen Wirklichkeit. Das Hauptmetrum des dramatischen Dialogs bei den Griechen und Römern ist bekanntlich der iambische Trimeter: denn er nähert sich am allermeisten der gemeinen Sprechart (*μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν* Arist. Poet. 4). Daneben galten noch andre, namentlich der trochäische Tetrameter, der bei Aristoteles und sonst als ein dithyrambischer, mehr für den begleitenden

Tanz geeigneter Vers bezeichnet wird: daß er allerdings vom Dithyrambus ererbt und erst nach und nach von den mehr dialogischen Jamben in den Hintergrund sei geschoben worden, sieht man deutlich daran, wie er bei Äschylus, wo die Tragödie ihrem dithyrambischen Ursprunge noch näher liegt, auch noch eine viel weiter ausgedehnte Anwendung findet als bei Sophokles und Euripides. Auch die Komödie bedient sich des trochäischen Tetrameters häufiger als die Tragödie. Eine dritte Versart der Griechen ist der Komödie um vieles geläufiger als der Tragödie, wie sie denn auch zu der beweglichen Natur der erstern, zu dem Mutwillen ihrer Laune und ihres Spottes besser paßt als zu dem gemessenen Ernste der Tragödie: der anapästische Vers.

Das deutsche Drama, ich meine das auf deutschem Grund und Boden in mehr selbständiger Weise erwachsene, schloß sich, da es zuerst entstand, in seiner metrischen Form eng an die Lyrik an; so ist das älteste deutsche Drama, der Wartburgkrieg, in sangbaren Strophen abgefaßt. Weiterhin aber griff auch dies, in ähnlicher Weise, wie das griechische den anspruchsloseren iambischen Trimeter gebrauchte, zu einer einfachern Form des Dialogs, der vom Epos her gewohnten Form der kurzen Reimpaare. Davon ist schon vorher die Rede gewesen (S. 232).

Gleichzeitig wählte das Drama andrer Länder andere Formen; zu erwähnen sind der Alexandriner der Franzosen, der assonierende trochäische Vers der Spanier und der elfsilbige reimlose Jambus der Italiener und der Engländer, alles eigentlich epische Versarten. Letztere Form ist nun auch bei uns die gebräuchliche; und es kann denen, die sich vor gar zu großem poetischen Schmuck in der Rede des Dramas fürchten, ein Trost sein, daß dieser Heudekasyllabus der baren Prosa noch um vieles näher liegt als der griechische Trimeter.

Indem nun überall die gleiche Versart sich in langen Reihen immer wiederholt, indem ganze große Teile eines griechischen

Dramas in Trimetern abgefaßt sind, und ein modernes Drama, wenn es mit dem Alexandriner beginnt, auch mit dem Alexandriner schließt: so wird durch diese Einförmigkeit die metrische Rede zugleich der prosaischen noch ähnlicher gemacht. und zugleich schließt sich damit das Drama enge an das Epos an, das ja dieselbe Einfachheit der Wiederholung liebt. Wie aber im Epos jeder Hexameter wieder seine charakteristische Eigentümlichkeit aufweisen kann, so ist auch dem Dramatiker überall Raum genug gelassen, die Einförmigkeit der Wiederholung durch Mannigfaltigkeit in untergeordneten Einzelheiten zu beleben.

Nachdem wir nun so die Gesetze miteinander besprochen haben, welche in Anschauung und Darstellung bei jeder dramatischen Produktion leitend sind, könnten wir jetzt gleich zur Betrachtung der einzelnen Arten übergehen, wenn nicht manche Erscheinung der letzten literarischen Periode nötig machten, jenen Gesetzen noch ausdrücklich eine Vorschrift beizufügen, die man früherhin würde bis zur Lächerlichkeit überflüssig gefunden haben, die Vorschrift nämlich, daß ein dramatisches Gedicht auch aufführbar sein solle, daß es wirklich, so wie es geschrieben ist, auf der Bühne müsse dargestellt werden können.

Wie gesagt, in andern Zeiten als den unsrigen würde diese Regel bloß lächerlich geklungen haben. Ein Grieche hätte gefragt: Wenn man nicht die Aufführung bezweckt und Schritt für Schritt im Auge hat, wozu die dramatische Auffassung, die dialogische Gestaltung des Stoffes? Wenn man nicht an die Szenerie der Bühne denkt, wozu die Einteilung in Akte, in Szenen, in Auftritte? usf. Aber unsre Literatur steht einmal nicht mehr so zum Leben und zum Volke, wie die griechische und wie lange genug auch die deutsche selbst gestanden hat; sie ruht bei all ihrem Reichtum doch nicht so auf der treibenden und nährenden Grundlage der allgemeinen Volksbildung: sie

steht vielmehr dieser in vielen Stücken fremd und abgewendet gegenüber. Unsre Dichter sind gewohnt Epopöien zu verfassen aus Sagen heraus, von denen das Volk nichts weiß; sie sind gewohnt Lieder zu dichten in den sangbarsten Formen, die aber doch niemand singt: da ist es denn nur ein Schritt weiter in dieser verkehrten und unlebendigen Richtung, auch Dramen zu schreiben, die niemand aufführt, die auch bei dem besten Willen niemand aufführen könnte, nicht bloß, weil sie dafür zu lang sind, sondern weil auch sonst allerlei darin vorkommt, was sich zwar schreiben und drucken läßt, was aber für die wirkliche Bühne zu den Unmöglichkeiten gehört.

Mancher Dichter wird in dieser Abtrennung des Dramas vom Theater noch bestärkt durch den Unfug, der auf diesem pflegt getrieben zu werden, und durch die allgemeine Entartung des Publikums, das vor demselben sitzt; er darf nicht erwarten, daß seine Produkte jemals über die Bretter gehn werden: da faßt er sie lieber gleich von vornherein so ab, daß sie niemals über dieselben gehn können. Die Reihe solcher Dramen beginnt mit Goethes Faust und Götz von Berlichingen in der eigentlichen Urgestalt; die meisten hat weiterhin Tieck geschrieben. Man darf sich durch diese Namen der Verfasser nicht abschrecken lassen, all dergleichen Dichtungen von der Seite her durchaus zu verwerfen, daß sie den Schein des Dramas annehmen, ohne doch in der Tat Dramen zu sein; denn sie machen den Hauptzweck der dramatischen Gestaltung, die Reproduktion durch den Zuschauer, von vornherein selbst unerreichbar; sie sind zuletzt weiter nichts als Epopöien oder Romane oder Satiren, aber in solchen Formen der Anschauung und der Darstellung, die nicht die Formen der Epopöie, des Romans und der Satire sind; es findet hier also bis auf den ersten Grund der Produktion hinunter zwischen Inhalt und Form ein Mißverhältnis statt, welches dem Wesen aller Kunst widerspricht. Und wenn dergleichen Dichtungen hervorgegangen sind

aus der Unnationalität unsrer Literatur, und veranlaßt sind durch den abschreckenden Verfall des Theaters, so tragen sie ihrerseits nur dazu bei, diese beiden Übel noch zu verschlimmern: denn wenn selbst das Drama sich von der lebendigen Mitteilung zurückzieht, so hört zuletzt alle Beziehung auf zwischen dem Volke und den Schöpfungen seiner Dichter; und wenn die begabteren Geister sich vom Theater fernhalten, so heißt das nur den Schwachen und den Schlechten noch vor dem Kampfe die Wahlstatt überlassen. Wenn die Literatur noch je in das Volk wahrhaft eindringen kann, so geht ihr Hauptweg notwendig über die Bühne: darum darf an der Dichtung für die Bühne nicht verzweifeln, wer nicht überhaupt an der Literatur verzweifeln will.

Wir gelangen nunmehr zur Betrachtung der verschiedenen Arten dramatischer Poesie.

Hier sind nur zwei Hauptarten, zwei hauptsächliche Richtungen zu unterscheiden: alles weitere ist stets nur ein irgendwie abgezweigter Nebenweg der einen oder der andern oder ein vermittelnder Zwischenweg zwischen beiden. Die zwei Hauptarten sind die **Tragödie** und die **Komödie**, oder zu deutsch *Trauerspiel* und *Lustspiel*. Ältere Benennungen der Komödie sind *Freudenspiel*, *Scherzspiel*, *Schimpfspiel* (von *Schimpf* d. h. Scherz, Spott).

Die deutschen Namen gehn mit ihrer vordern, der unterscheidenden Hälfte mehr auf das innere Wesen beider Dichtarten, bezeichnen die Wirkung auf den Zuschauer oder auch die Art, wie der Dichter selbst dabei tätig ist. Die griechischen Benennungen Tragödie und Komödie treffen mehr nur Äußerlichkeiten, und die Unterscheidung beider Namen ist mehr zufällig und willkürlich. Beide nämlich weisen zurück auf den Ursprung des Dramas aus dem Dithyrambus, dem für die dionysischen Feste bestimmten mimischen Chorgesang.

Der weite Umfang und die Mannigfaltigkeit der dionysischen Mythen gaben aber eine verschiedenartige Auffassung dieser

Gottheit an die Hand, verliehen ihrer Verehrung bei verschiedenen Völkerschaften und in verschiedenen Zeiten und Umständen auch einen verschiedenen Charakter: man konnte den Dionysos feiern mehr als den fröhlichen und erfreuenden Gott der Weinbauer und Hirten; aber auch mehr als einen ernsten, leidenden, dem Reiche des Todes selbst verfallenen Gott, es gab auch einen *Διόνυσος Ζαγρεύς*, den Zeus mit Persephone erzeugte, und der von den Titanen zerfleischt ward: es konnte also der Dithyrambus sowohl von heiteren Taten des Gottes singen als von Leiden desselben. Es ist wahrscheinlich, wenn schon nicht ausgemacht, daß der ernstere Kultus in den dorischen Städten, der fröhliche bei den Ioniern, den Äoliern und unter den Periöken der Dorier stattfand. In dieser zwiefachen Richtung des Dithyrambus liegt der Zwiespalt von Tragödie und Komödie schon deutlich genug vorgebildet und vorbereitet. Daß man sie aber gerade so benannte und unterschied, ist namentlich für die Tragödie kaum mehr als eine bloße Zufälligkeit. *Τραγῳδία*, *Bocksgesang*, so konnte man, ehe es ein eigentliches Drama gab, jedweden Dithyrambus nennen, und nannte auch wirklich jedweden so: denn überall war mit dem feierlichen Dionysosdienste ein Bocksopfer verbunden: und noch eine andre Sitte, die den zweiten Grund dieses Namens hergibt, war ursprünglich allgemein verbreitet, wiewohl sie in den dorischen Städten schon frühzeitig mag abgekommen sein, die Sitte nämlich, daß der Chor, um die Satyrgestalt nachzuahmen, sich in Bocksfelle hüllte. Wenn man nun diesen ganz allgemeinen Ausdruck dennoch auf die eine Art des Dramas einschränkte, so geschah das nur auf Anlaß des Namens der andern, ihr entgegengesetzten Art, der Komödie. Auch *κωμῳδία* hat wohl wie *τραγῳδία* einen doppelten Ursprung und Sinn. Von der fröhlicheren Seite aufgefaßt, war Dionysos vorzüglich eine ländliche Gottheit, und mit seinem Kultus waren Umzüge verbunden, während die ernstere Feier eher an Tempel und Altar gebunden blieb. Daher kann der erste Bestandteil dieses Wortes

einmal κώμη sein, der dorische Ausdruck für den Begriff des attischen δῆμος, für *Dorf*, offenen Ort, im Gegensatze zur Stadt, so daß man besonders an die Chorgesänge jener dorischen Periöken zu denken hätte; dann auch κῶμος d. h. ein mit Gesang und Schmauserei verbundener fröhlicher *Festumzug*. Beide Worte, κώμη und κῶμος, nehmen in der Zusammensetzung die gleiche Gestalt an, und es ist ein unfruchtbarer Streit der Etymologen, ob man in κωμῳδία jenes oder dieses zu verstehn habe: man tut besser an beide zu denken, da man an beide denken darf. So viel über die Namen Tragödie und Komödie.

Es beruht aber der innere und wesentliche Unterschied der tragischen und der komischen Poesie auf dem verschiedenen Verhältnis, in welchem bei der Produktion und der Reproduktion die dichtenden Kräfte zu einander stehn; darauf, welche dieser dichtenden Kräfte in Zwiespalt mit einander geraten. Denn eiu Konflikt der einen oder der andern Art findet immer statt. Das Drama hat sich ja erst gebildet durch eine Vermischung und Verschmelzung der Epik mit der Lyrik, d. h. einer Dichtart, bei deren Konzeptionen die Einbildung die Hauptsache ist, mit einer andern, in der das Gefühl die Oberhand hat. Da kann denn eine Zwiespältigkeit beider Seelenkräfte nicht ausbleiben: bald wird sich das Gefühl in seinen lyrischen Empfindungen verletzt fühlen von den epischen Anschauungen der Einbildung; bald wird wieder die Einbildung dem Gefühle weichen müssen. Zu dem Gefühle kommt dann noch der Verstand und teilt mit ihm den Zwist und die Niederlage. Je nachdem sich nun diese Entzweiungen gestalten und entscheiden, je nachdem ist das Drama entweder eine Tragödie oder eine Komödie.

Als Resultate und Formen des unentschiedenen Zwiespaltes zwischen Einbildung und Gefühl haben wir früherhin (S. 28 fgg.) kennen gelernt die Laune, die Wehmut und den Humor. Bei der Laune wie bei der Wehmut, beidemal läßt die von der

Einbildung angeschaute Wirklichkeit einen Stachel im Gefühle zurück, der dasselbe entweder schmerzt oder kitzelt, der es zu nachsinnender Trauer oder zu fröhlichem Scherze reizt: jenes bei der Wehmut, dieses bei der Laune. Und der erstere Konflikt bezeichnet nun die Tragödie, der letztere die Komödie; in der Tragödie weint, in der Komödie lacht das Gefühl über die angeschaute Wirklichkeit. Der Humor dagegen, wie er nicht auf dem momentan gereizten Gefühle, auf der vorübergehend erregten Sentimentalität beruht, sondern auf der beharrlich gewordenen, auf dem Gemüte: der Humor ist auch über diese bloß einseitigen Reizungen, über die bloße Wehmut und die bloße Laune erhaben; er schwebt über beiden Empfindungen als eine höhere Vereinigung beider; und insofern findet er seine Stelle ebensowohl in der Tragödie als in der Komödie, obschon es natürlich ist, daß er in der Tragödie mehr die wehmütige, die tragische, in der Komödie mehr die launige, die komische Seite herauskehren wird.

Laune, Wehmut, Humor, diese Gestalten und Ergebnisse des unentschiedenen Konfliktes zwischen Anschauung und Empfindung, haben das dramatische Gedicht von Anfang bis zu Ende zu erfüllen, müssen als belebende Seele in allen Gliedern desselben wohnen. Anders ist es, wo sich der Konflikt zur vollständigen Negierung der einen oder der andern Kraft entscheidet; wo das Gefühl von der Einbildung, oder die Einbildung von dem Gefühle gänzlich überwältigt, und aller Einspruch zum Schweigen gebracht wird: wo also die Einbildung das Grausenhafte anschaut, oder das Gefühl die Wirklichkeit als lasterhaft verwirft (S. 32). Das ganze Drama hindurch kann sich ein solches Verhältnis nicht ziehen: denn es gibt keine poetische Konzeption mehr, wo eine von den konzipierenden Kräften beseitigt ist. Deshalb sind Goethes Mitschuldige zu verwerfen, wie er selbst sich auch in reiferen Jahren an dieser Jugendarbeit gestoßen hat: hier ist es die gesamte Handlung, von der sich als einer lasterhaften das sittliche Gefühl beleidigt

abwendet. So jedoch, daß der Schade bald wieder vergütigt wird, und daß die unterlegene Kraft zuletzt sogar siegreich triumphiert: stellenweise und bloß vorübergehend sind das Grausen und das Lasterhafte allerdings von jeher zulässig gewesen: Shakespeare, Äschylus, Aristophanes sind in solcher Art oft genug ihren Zuschauern mit grausenhaften Anschauungen und mit Anschauungen des Lasters zu nah getreten. Und zwar ist die Einmischung des Grausens nur die Sache der Tragödie, während das Lasterhafte ebensowohl in der Komödie vorkommen kann als in der Tragödie: es zeigt sich uns hier in tragischen Dichtungen Shakespeares, dort in komischen des Aristophanes.

Mit den Widersprüchen des Gefühles liebt auch der Verstand die seinigen zu verbinden. Ergebnisse des ungelösten Konfliktes zwischen Einbildung und Verstand sind aber der Spott, der Ausdruck für die Anschauung des Lächerlichen, und nächst dem Spotte die Steigerung desselben zur schneidenden Schärfe, die Ironie (S. 36). Der Spott, als das bloße Lachen des Verstandes, gesellt sich bloß dem Lachen des Gefühles, der Laune, bei: sein Ort ist also gleichfalls lediglich in der Komödie. Der Ironie dagegen, in welcher der Spott auf die höchste Spitze getrieben und mit der Verachtung verbunden ist, welche sich deshalb zum Spotte ebenso verhält, wie der Humor zur Laune, ist deshalb gleich dem Humor auch in beiden Gebieten zu Hause, in dem der Tragödie wie in dem der Komödie; und wir finden namentlich in Shakespeares Tragödien, z. B. im Hamlet, Ironie und Humor so eng und dicht eins mit dem andern verschmolzen, daß kaum mehr zu sagen ist, wo das verachtungsvoll spottende Lachen der Ironie aufhöre und das wehmütige Lächeln des Humors beginne.

Der Verstand kann aber auch gerade wie das Gefühl in seinem Konflikt mit der Einbildung vorübergehend unterliegen; Phantasie und Erinnerung können ihm Anschauungen vorhalten, vor denen er verstummen, denen er sich unterwerfen und gefangen geben muß: dergleichen den Verstand besiegende

Anschauungen heißen erhaben (S. 27). Und gerade wie die Negierung des Gefühls durch das Grausenhafte nur in der Tragödie daheim ist, nicht in der Komödie, so auch die Negierung des Verstandes durch das Erhabene: auch das Erhabene ist ausschließlich tragischer Natur. Es pflegt aber das Erhabene mit dem Grausenhaften verbunden zu sein; die Einbildung liebt es, zu gleicher Zeit dem Gefühle und dem Verstande den Mund zu schließen. Auch davon Beispiele bei Äschylus wie bei Shakespeare.

Blicken wir auf das bisher Bemerkte zurück, so ergibt sich daraus eine gewichtvolle Wahrnehmung über das verschiedene Verhältnis, in welchem die Tragödie und die Komödie das epische und das lyrische Element miteinander mischen. Das Grausenhafte und das Erhabene, also die Stillstellung des Gefühls und des Verstandes durch die Einbildung, sind nur in der Tragödie daheim: das heißt doch wohl, da die Einbildung wesentlich epischer Art ist, daß in den tragischen Produktionen das epische Element eine größere Gewalt und Bedeutung besitze als in den komischen, daß die Tragödie dem Epos näher liege als die Komödie. Das wird sich auch gleich weiter bestätigen, indem wir nun nach der allgemeinen Entgegensetzung dieser beiden Hauptarten des Dramas jede für sich noch etwas genauer betrachten. Zuerst reden wir von der **Tragödie.**

Die gemeinsame Idee, auf der alle tragischen Dichtungen beruhn, der große tragische Grundgedanke ist die Überzeugung von der Unzulänglichkeit alles menschlichen Dichtens und Trachtens gegenüber der göttlichen Weltordnung; ist die Erfahrung, daß der Wurm der Gebrechlichkeit, welcher der Menschheit inne wohnt, sie immer und immer hinaustreibe über die Schranke des Rechten; daß aber eben dieselbe Gebrechlichkeit sie alsbald auch zu Falle bringe vor dem ewig unverrückbaren Maße, das in der Allmacht und Weisheit und Gerechtigkeit Gottes liegt. Wenn nun diese welthistorische Idee von der Einbildungskraft angeschaut, wenn ihr die lebendigste aller dichterischen

Gestaltungen, die dramatische, gegeben wird, so erwacht in dem Gefühle nur um so schmerzlicher die Empfindung von der Unzulänglichkeit alles Menschlichen, und es erwächst jener Konflikt zwischen beiden Seelenkräften, als dessen Resultat vorher die Wehmut ist bezeichnet worden.

Die wahre Wehmut aber trägt neben dem Schmerze in sich selber schon den Trost; die tragische Anschauung gleicht der Lanze des Peleus, die verwundet, aber auch die Wunden selbst wieder heilt. Denn die Überzeugung von der Gebrechlichkeit alles menschlichen Tuns und Treibens gewahrt ja zugleich dieser gegenüber und hoch über ihr die unwandelbare Weltordnung: deren Gesetze sind es, vor denen die gesetzlosen Bestrebungen des einzelnen Menschen erliegen; mag da nun das Herz nach heidnischer Weise in jener leitenden Allmacht ein unerbittliches Schicksal erblicken, das auch den Schuldlosen endlich in das Verderben der Schuld und der Strafe hinein reißt; oder mag es vom höheren Standpunkte des Christentums in der Allmacht auch die Allweisheit und die Allgüte erkennen: immer wird es sich in Gehorsam beugen, und mit diesem Gehorsam hat der Schmerz alsbald auch die Beruhigung, und der Streit des Gefühles gegen die angeschaute Wirklichkeit seine Aussöhnung gefunden.

Noch leichter als die Wehmut, als die schmerzlich gereizte bloße Sentimentalität, gelangt der Humor zu dieser versöhnenden Befriedigung: denn die Wehmut bleibt immer noch am Staube der Erde haften, wenn schon sie Trost suchend und findend nach oben blickt: der Humor dagegen hat sich aus dem Staube empor bis zu jener Höhe erschwungen, wo zwar das Treiben der Menschheit noch um vieles gebrechlicher, die waltende Gottheit aber in desto glanzvollerer Majestät erscheint. Insofern wird man mit dem vollsten Recht solche Tragödien obenan stellen, in denen, wie in den meisten Shakespeareschen, der Widerstreit zwischen Gemüt und Wirklichkeit und die Aussöhnung beider so in den höchsten Regionen vor sich geht;

dann aber ist das Maß künstlerischer Energie voll, wenn das Gemüt auch den Verstand mit sich hinauf nimmt, wenn sich zum Humor noch die Ironie gesellt, die gleichsam als der Humor des Verstandes sich gleichfalls hoch über die verächtliche Wirklichkeit erhebt. Und auch hier ist wiederum Shakespeare zu nennen als der erste unter allen, ja beinahe als der einzige, der mit einer solchen Vereinigung von Humor und Ironie der dramatischen Kunst das Schlußsiegel der Vollendung aufgedrückt hat.

Nach all diesem ist es Wesen und Zweck der Tragödie, daß sie Gemüt und Wirklichkeit in Widerspruch zu einander versetze, zugleich aber selbst diesen Widerspruch tröstend aufhebe. Und damit vertragen sich sehr wohl einige vielbesprochene Worte in der Aristotelischen Definition der Tragödie, welche vollständig folgendermaßen lautet (Poet. 6): „Es ist Tragödie die Nachahmung einer bedeutenden und in sich abgeschlossenen Handlung von einem gewissen Umfange, in angenehmer Sprache, ausgeführt von Handelnden und nicht durch Erzählung; durch Mitleid und Furcht die Reinigung solcher Leidenschaften vollbringend." Wir können alles übrige in dieser Definition beiseite liegen lassen, da das alles schon früher ist erledigt worden: hier berührt uns nur der letzte Satz „durch Mitleid und Furcht" usw. *δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.* Bis auf Lessing hat man diese Worte mannigfaltig mißverstanden, indem man *φόβος* nicht im Sinne von Furcht, sondern im Sinne von Schrecken auffaßte, und dann, was erheblicher ist, die *τοιαῦτα παθήματα* auf die im Drama dargestellten Leidenschaften bezog: also verstand, die Tragödie solle durch Mitleid und Schrecken in dem Zuschauer jedesmal diejenigen Leidenschaften reinigen, die er gerade vor sich dargestellt erblicke. Es ist Lessing gewesen, der in seiner Hamburgischen Dramaturgie den einzig möglichen Sinn dieser Worte zuerst überzeugend dargetan hat, daß nämlich *φόβος* Furcht bedeute, und die *τοιαῦτα παθήματα*

Leidenschaften, Gemütsregungen von der Art wie Mitleid und Furcht: die Tragödie solle durch Mitleid und Furcht eben diese und dergleichen Gemütsregungen, solle wieder das Mitleid und die Furcht selbst, und welche Gemütsregungen noch mit ihnen zusammenhangen, läutern und reinigen. Und dies lasse sich, ist vorher gesagt worden, sehr wohl mit dem vereinen, was wir als das Wesen der Tragödie erkannt haben. Allerdings sind auch erstlich Mitleid und Furcht und alle dergleichen Affekte in dem Kreise der wehmütigen Empfindung enthalten, die den Charakter der Tragödie abgibt. Denn das Mitleid, das wir mit einer dramatischen Person fühlen, die sich in verderblichem Irrtum von der Bahn des Rechten entfernt, oder die mehr leidet, als sie scheint verschuldet zu haben, und ebenso die Furcht, daß wir selber uns herabziehen könnten: beide Affekte beruhen ja in jener wehmütigen Überzeugung von unserer und aller Menschen Gebrechlichkeit; nur daß im Mitleiden die Wehmut eine objektive, in der Furcht eine reflexiv subjektive Richtung annimmt; daß wir im Mitleiden die Gebrechlichkeit und Unzugänglichkeit bloß an andern wahrnehmen, in der Furcht dagegen in bezug auf uns selbst, in uns und für uns. Sodann, sagt Aristoteles, sollen durch Furcht und Mitleid eben diese und dergleichen Affekte „gereinigt werden." Und auch wir haben eine solche Reinigung als Zweck und Wesen der tragischen Produktion kennen gelernt, indem wir sahen, daß mit der Wehmut immer eine tröstliche Empfindung verbunden, daß es in der Tragödie nicht bloß darauf abgesehen sei, einen Widerspruch zwischen Gemüt und Wirklichkeit zu erregen, sondern auch eben diesen Widerspruch befriedigend zu versöhnen; daß also die Tragödie im Zuschauer die Empfindung der Wehmut über die irdische Unzulänglichkeit erweckt und doch zugleich dieselbe läutert, indem sie über der vereinzelten Erscheinung die allgemeine höhere Weltordnung zeigt, in der alles aufgeht; indem sie dem Widerspruche durch die künstlerische Auffassung der historischen Wirklichkeit den Frieden

und die Beruhigung gibt. Mithin ist es das gleiche, ob man sagt, durch Mitleid und Furcht läutere die Tragödie dergleichen Gemütsregungen, oder ob man es ausdrückt, daß sie den Widerspruch der Wehmut anrege, um ihn zu versöhnen. Nur hat die Aristotelische Definition zugleich etwas zu Beschränkendes und etwas Schrankenloses, indem sie auf der einen Seite zwei vereinzelte Affekte bestimmt hervorhebt und auf der andern noch alle übrigen dergleichen unbestimmt dazu rechnet.

Aus dem bisher Abgehandelten ergibt sich von selbst ein allgemein gültiges Gesetz über die Beschaffenheit der tragischen Charaktere. Die Tragödie darf unter den Hauptpersonen niemals einen vollkommen guten, niemals einen vollkommen schlechten Charakter aufstellen; sie darf weder die vollendete Tugend noch das vollendete Laster leidend und der göttlichen Lenkung unterliegend zeigen. Denn was das erstere betrifft, das Untragische leidender Tugend, so soll ja die Tragödie nicht bloß bewähren, daß dem Göttlichen gegenüber alles Menschliche unhaltbar sei, sondern auch, daß es so sein müsse: sie darf also die Gebrechen nicht verschweigen, die der notwendige Grund des Unterganges sind. Führte sie eine Strafe vor ohne Schuld, so würde sie einmal der Geschichte widersprechen, die dergleichen nicht kennt, und aus der doch die Tragödie die Offenbarungen jener tragischen Grundidee zu entnehmen hat; es würden dann ihre Anschauungen auch mit einer ganz andern Empfindung verbunden sein als mit der Wehmut, und an eine Läuterung, eine Versöhnung derselben wäre gar nicht zu denken: das Gefühl, statt sich versöhnt unter die höhere Weltordnung zu beugen, könnte nur mit derselben hadern. Aber ebensowenig darf der Charakter der leidenden Person ein vollkommen böser sein. Denn das Leiden des Bösen erregt keine Wehmut; sein Untergang vor der Gerechtigkeit Gottes findet im Gefühl auch nicht den leisesten Widerspruch; wo aber kein Widerspruch ist, bedarf es auch keiner Ausgleichung und Versöhnung. Es fordert mithin die Tragödie einen Mittel-

schlag von Charakteren, Charaktere, die weder vollkommen rein, noch vollkommen befleckt sind, die weder zu schuldlos sind für die Wehmut, noch zu schuldvoll für dieselbe: sie behält für sich das ganze große Gebiet mit all seinen Abstufungen, das mitten inne liegt zwischen jenen beiden äußersten Grenzen; all die mannigfaltigen Mischungen des Guten und des Bösen, in denen des einen wie des andern genug ist, daß sowohl ein Widerspruch als eine Aufhebung desselben möglich bleibt. Kurz, die Tragödie verlangt im allgemeinen nur eine sittliche Unvollkommenheit der Charaktere.

Dies gleiche Gesetz ergibt sich auch, wenn man das Wesen der Tragödie nach Aristotelischer Weise bestimmt, und Aristoteles selbst faßt es (Poet. 13) in folgende Worte: „Zuerst ist es klar, daß weder gute Männer aus Glück in Unglück übergehend erscheinen dürfen: denn das erweckt weder Furcht noch Mitleiden, sondern ist nur grausenhaft; noch Böse aus Unglück in Glück: denn das ist vor allem am wenigsten tragisch: denn es hat nichts von dem, was gefordert wird: denn das erregt weder das Menschlichkeitsgefühl, noch Mitleid noch Furcht; noch endlich der ganz Böse aus Glück in Unglück stürzend: denn eine solche Darstellung möchte wohl zum Menschlichkeitsgefühle sprechen, nicht aber zum Mitleiden noch zur Furcht. Denn das Mitleid richtet sich auf den, der unwürdig leidet; die Furcht auf den, der dem Zuschauer gleich ist. Daher wird, was solchen geschieht, weder Mitleid erwecken noch Furcht. So bleibt nur, der zwischen diesen in der Mitte ist. Das ist aber ein solcher, der weder durch Tugend und Gerechtigkeit sich erhebt, noch durch Laster und Verderbtheit ins Unglück kommt, sondern durch irgendwelche Verirrung, und zwar ein Hochangesehener und Beglückter, wie Ödipus und Thyestes, und sonst aus dergleichen Geschlechtern die berühmten Männer."

Wenn also die Tragödie weder ganz gute noch ganz böse Charaktere duldet, so ist auch schon damit ein ziemlich aus-

reichender Grund gegeben, weshalb das Grausen und das Lasterhafte wohl vorübergehend Zutritt in ihre Anschauungen finden, niemals aber die ganze Handlung von Anfang bis zu Ende begleiten dürfen. Vom Lasterhaften versteht sich das nun von selbst; und die Empfindung des Grausens würde ja in den meisten Fällen nur daher rühren, daß man den Guten ins Verderben stürzen sehe, was schon Aristoteles als grausenhaft (μιαρόν) bezeichnet. Aber wir haben bereits früherhin (S. 209) bemerkt, daß bei dergleichen Anschauungen ein Verhältnis der dichtenden Kräfte stattfinde, das überhaupt alle poetische Produktion aufhebe, alle, auch die dramatische und die tragische, und daß sie demnach immer nur stellenweise zulässig seien.

Wir haben nun noch zu sprechen von der Wirklichkeit, aus welcher die Tragödie die Formen ihrer Anschauungen entnehme, wie diese beschaffen sein müsse, und wie sich der produzierende Dichter zu ihr verhalte. Ehemals war der ausschließliche, und auch jetzt noch ist der allgemein vorherrschende Gebrauch der, daß die Tragödie sich anlehne an den Mythus, an die Sage und an die Geschichte, daß der Tragiker seine Wirklichkeit nicht frei aus der Phantasie heraus erfinde und ersinne, sondern sich an das halte, was als wirklich einmal geschehen entweder historische Zeugnisse verbürgen, oder der Mund des Volkes in Götter- und Heldensage überliefert. So sind beinahe ohne Ausnahme die griechischen Tragiker alle verfahren: vornehmlich Homer war ihre Fundgrube und nächst ihm die Nachfolger Homers, die sogen. kyklischen Epiker; so auch, um aus der modernen Literatur nur ein Volksgebiet ins Auge zu fassen, unsere älteren deutschen Dramatiker, z. B. Hans Sachs, der zu der einen Tragödie den Stoff aus der Bibel entlehnte, zu einer andern aus Boccaccio, zu einer dritten aus dem deutschen Heldenbuche usf. In der Tat ist auch der tragischen Kunst nichts angemessener und zugleich nichts für den Tragiker vorteilhafter als ein solches Anlehnen an das historisch Gegebene. Denn einmal haben ja alle Tragödien zum ersten

und letzten Zwecke die konkrete Veranschaulichung jener schon früher bezeichneten welthistorischen Idee: natürlich wird aber dieser Zweck am besten erreicht, die Überzeugung von der Gebrechlichkeit alles Menschlichen wird dann am unfehlbarsten und eindringlichsten hervorgerufen, wenn man sie dartut an dem, was entweder wirklich geschehen ist, oder was wie eine Sage als wirklich geschehen geglaubt wird. Sodann hat der Dichter auch für sich selber schon viel gewonnen und sich der reproduzierenden Teilnahme seiner Zuschauer versichert, sowie es historisch oder sagenhaft berühmte Namen sind, die er zu Trägern seiner Handlung erwählt. Mit Recht bemerkt Jean Paul (Vorschule S. 500): „Ein bekannt-historischer Charakter, z. B. Sokrates, Cäsar, tritt, wenn ihn der Dichter ruft, wie ein Fürst ein und setzt sein Cognito voraus: ein Name ist hier eine Menge Situationen. Hier erschafft schon ein Mensch Begeisterung oder Erwartung."

Man darf dagegen nicht einwerfen, daß das Interesse des Reproduzierenden viel größer sein müsse, wenn ihm die Wirklichkeit der dramatischen Handlung noch ganz unbekannt sei, wenn also der Dichter selbst sie erst erfunden. Dann werde er erst recht mit gespannter Erwartung dem weiteren Verlauf und dem letzten Ausgange der Handlung nachfolgen und entgegenschauen; viel größer sei alsdann das Interesse, als wenn man schon durch Lesen oder Hörensagen alles zum voraus wisse. Dieser Einwurf hat allerdings viel Schein für sich; mehr aber nicht. Der Kunst ist nichts verderblicher als solch eine gespannte Erwartung, die der gemeinen Neugierde wahrlich um vieles näher liegt als dem eigentlichen künstlerischen Interesse. Das wahre Interesse wird weniger nach einzelnen Begebenheiten fragen: denn es soll hier ja keine Geschichte erzählt, sondern eine dramatische Handlung vorgeführt werden; es wird vielmehr eben auf die Handlung achten, d. h. auf die Art und Weise, wie der Tragiker den aus der Geschichte oder dem Epos wohlbekannten Stoff nun nach den Anforderungen seiner Kunst

gestaltet, wie er ihn dramatisch belebt habe. Ein für gesunden Kunstgenuß eingerichtetes Volk empfindet keine Langeweile dabei, denselben epischen Stoff, ja dasselbe epische Lied immer von neuem zu vernehmen: da ist Langeweile noch weniger zu befürchten, wenn nun der Dichter den epischen Stoff in so idealischer Weise und so in Beziehung auf die heiligsten Regungen des menschlichen Gemütes auffaßt, wie das in der Tragödie der Fall ist. Die Athener waren sonst in vielen Stücken novarum rerum studiosi: aber auf ihrer tragischen Bühne verlangten sie keine Neuigkeiten; es ermüdete sie nicht, einen alten historischen Stoff, den sie schon aus der Volkssage und aus der epischen Poesie her kannten, nun auch von Äschylus im Gewande der Tragödie dargestellt zu sehen, und dann wieder von Sophokles, und dann noch einmal von Euripides. Ja es ermüdete sie nicht und benahm ihnen nichts von ihrem lebendigen künstlerischen Interesse, wenn Euripides seinen Tragödien Prologe vorausschickte, in welchen alles schon zum voraus durch eine kurze Erzählung berichtet ward, was nachher in ausgeführter dramatischer Handlung nach und nach sollte entwickelt werden. Hätte dergleichen das Interesse der Athener nicht vielmehr noch erhöht, so verstand Euripides seinen Vorteil zu gut, als daß er sich's würde zum Gebrauch gemacht haben. Solche historische Tatsachen könnten hinreichen, um darzutun, wie sehr jene Einwendungen bloß aus der Luft gegriffen sind. Aber es kommt noch etwas dazu, das sie nicht minder genügend widerlegt. Dies nämlich, daß sich ja die Tragödie keineswegs in strengstem Gehorsam an das historisch Gegebene bindet, keineswegs dem Zuschauer lauter längst Bekanntes nur von neuem darbietet: daß vielmehr, der tragische Dichter in den meisten Fällen mit dem, was Geschichte und Sage ihm an die Hand geben, noch um vieles freier verfährt und verfahren muß, als die Sage mit der Geschichte und das Epos mit der Sage verfährt. Es geschieht das aber aus einem doppelten Grunde.

Erstlich aus demselben, aus welchem auch die Sage an der Geschichte ändert: nicht alle Züge, die eine Begebenheit bilden, nicht alle Begebenheiten, die eine Handlung bilden könnten, sind der Idee angemessen; hier ist dafür zu viel, dort mangelt es wieder: da muß denn auch der Tragiker, wie das sagenerzählende Volk und wie der Epiker es tut, die Geschichte vom Standpunkte der Idee aus berichtigen. Den zweiten Grund und Zweck des freieren Umbildens teilt die tragische Poesie nicht so mit der epischen: den hat sie mehr für sich. Das Epos nämlich zeigt seine Gestalten mehr von außen als von innen, insofern es eben nur erzählt, was sich an ihnen und mit ihnen begeben habe: die Tragödie dagegen, welche die äußeren Begebenhaiten in den inneren Zuständen zu entwickeln, welche nicht Begebenheiten zu erzählen, sondern eine Handlung darzustellen hat, muß um vieles mehr auf den Charakter der einzelnen Personen achten, diese Grundlage eben der dramatischen Handlung. Wie oft aber verdeckt die Geschichte einen Charakter; wie oft wird er sich selber ungetreu, oder zeigt sich wenigstens nicht in der beständigen Durchsichtigkeit, die für die tragische Produktion und Reproduktion unentbehrlich ist. Da bleibt denn dem Dichter auch auf dieser Seite wiederum nichts andres übrig als nur getrost zu ändern, fortzulassen, einzuschieben, umzugestalten, bis zuletzt die Begebenheiten die geforderte charakteristische Physiognomie und damit in ihrem zusammenhangenden Verlaufe die eigentliche Bedeutung einer Handlung gewinnen.

Es ändert also der Tragiker an dem geschichtlich Überlieferten teils der Idee, teils den Charakteren und der Handlung selbst zu Liebe. Beispiele gibt die Poesie der alten und der modernen Welt zur Genüge. Bei mehr als einer griechischen Tragödie lassen sich die selbständigen Abweichungen des Dichters von Mythus und Sage nachweisen; ohne daß ein solches Verfahren freistand, hätten auch schwerlich mehrere nach einander einen und denselben Stoff behandeln können, wie

das doch genugsam vorkommt. Aus unserer Literatur wollen wir nur Goethe und Schiller hervorheben. Von Goethe nächst der Iphigenie in Tauris (S. 252) den Egmont. Diese Tragödie widerspricht allerdings der wahrhaften Geschichte mannigfach; sie mischt Begebenheiten in die Handlung, von welchen dort auch nicht die leiseste Spur vorhanden ist, und Begebenheiten solcher Art, daß damit Egmonts Charakter selbst, wie ihn die Geschichte zeigt, könnte angetastet erscheinen. So pflegt man das Stück auch wirklich zu beurteilen, und Schiller ist in einer Rezension der erste gewesen, der hier das Maß der dem Tragiker gestatteten Freiheit hat überschritten gefunden. Dem ist aber doch nicht so. Einen andern Charakter als hier in der Tragödie besitzt Egmont auch in der Geschichte nicht: er zeigt auch dort ein Gemüt, das allem Edeln geöffnet ist, dem aber keine Kraft des Entschließens und Handelns zur Seite steht; auch dort ein in rat- und tatlose Träumerei versunkenes Heldenherz: er zeigt es jedoch nicht in der Art und Weise, daß damit ein Dramatiker, ein Tragiker hätte etwas beginnen können, und Goethe war in seinem vollen Recht, wie er in seiner Pflicht war, als er die Begebenheiten, welche die Geschichte erzählt, immerhin mit einer gewissen Kühnheit so umgestaltete, daß sich jener Charakter nun auch in der dramatischen Handlung ausprägte. Um vieles mehr hat sich dagegen Schiller selbst in einer seiner Tragödien an der historischen Treue verfehlt. Ich meine nicht den Wallenstein und die Jungfrau von Orleans, wo er nur von seinem Rechte Gebrauch gemacht hat, das Überlieferte der tragischen Idee und dem gegebenen Charakter gemäß umzubilden; ich meine den Don Carlos. Hier hat er denn freilich nicht, wie er und mit ihm andere das dem Goethischen Egmont ohne Grund vorwerfen, einen hohen Charakter in den Staub gezogen, aber er hat sich das Gegenteil erlaubt; er hat eine historische Person, von der die Geschichte wahrlich nicht mit sonderlicher Ehre zu sprechen weiß, eben den Don Carlos, auf eine solche Höhe edler Gesinnung

versetzt, daß in der Tat dieser tragische Carlos mit dem historischen kaum mehr gemein hat als den Namen und einige an ihm hangende Begebenheiten, den Charakter aber, für ein Drama die Hauptsache, ganz und gar nicht. Durch eine der Wahrheit gerade zuwider laufende Verherrlichung wird aber die Tragödie ebensowohl von der Stelle gerückt, die sie neben der Geschichte anspricht, als durch Erniedrigung und Entwürdigung.

Den Begebenheiten gegenüber ist der Dichter zu freiem Verfahren berechtigt, ja oft verpflichtet: der Charakter dagegen, die Idee verlangt historische Treue. Zur Treue ist der Tragiker aber in noch einem Punkte verpflichtet, der zugleich Bezug hat auf den Zweck der künstlerischen Täuschung, der Illusion. Er soll nämlich das Kostüm beobachten, diesen Ausdruck im weitesten Sinne genommen, wo er, seinem Grundworte, dem lateinischen *consuetudo*, entsprechend, alles bezeichnet, was gebräuchlich und üblich, was innerhalb einer historisch bestimmten Zeit Gebrauch und Sitte im Denken, Handeln und Reden ist, und was somit auch zu einer vollständigen und richtigen Veranschaulichung jener Zeit und ihrer Personen und Begebenheiten gehört. Das Kostüm macht sich allerdings entschieden genug geltend bei dramatischer Behandlung historischer Stoffe: wählt also z. B. ein Dichter zum Inhalt einer Tragödie den Tod Julius Cäsars, so sollen die Schauspieler nicht bloß gekleidet sein wie Römer: auch, und noch vielmehr, ja zu allervorderst in den Gesinnungen, welche sie darlegen, auch in Wort und Tat sollen sie Römer, und zwar Römer gerade jener Zeit sein. Das ist eine billige Anforderung.

Aber auch hier gibt es Maß und Grenze. In Einer Beziehung bindet sich kein Dichter an das Kostüm, und diese Eine ungetreue Abweichung zieht notwendigerweise eine Menge anderer nach sich. Es ist die, daß der Dramatiker seine Personen, mögen sie auch einer längst vergangenen Zeit, einem andern Volke, ja mehreren verschiedenen Völkern angehören,

dennoch eine und dieselbe Sprache, und die Sprache seines Volkes und seiner Zeit reden läßt. Hätte Goethe im Egmont das Kostüm in der vollen und täuschenden Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit beobachten wollen, so durfte natürlich kein Wort Deutsch darin vorkommen, und die einen mußten niederländisch, die andern spanisch sprechen. Hier wird also dem Zuschauer auch wieder eine ergänzende und nachhelfende Einbildung zugetraut, und die Poesie sucht auch hier ihre Wahrheit in einer andern Sphäre als in der gewöhnlichen. Sowie aber einmal der Dichter den Personen seines Dramas die Sprache seiner Zeit und seines Volkes in den Mund legen muß, so ist es nicht zu vermeiden, daß er ihnen auch mehr oder weniger von den Gedanken und Empfindungen seiner Zeit und seines Volkes in Kopf und Herz lege, und daß dieselben beide auch sonst mannigfach mit ihren Sitten in das Drama hineinspielen Das Mehr oder Weniger hängt lediglich von dem jedesmaligen Stande der Bildung ab, von dem Maße historischer Kenntnisse, das Dichter und Volk besitzen, und das der Dichter bei seinem Volke voraussetzen darf. Je gebildeter das Volk ist, desto historisch treuer darf der Dichter sein; zur Treue bis ins Jota hinein wird man es aber schwerlich jemals bringen. Wenn jetzt jemand in einem Julius Cäsar die Glocke schlagen und die Trommel rühren ließe, so dürfte man das billig tadeln: denn er sollte wissen, wie es das Publikum im allgemeinen weiß, daß die alten Römer noch keine Glockenuhren und keine Trommeln hatten. Wenn Shakespeare es tat (Jul. Cäs. 2, 1. 4,2), so war dieser Anachronismus für ihn noch kein Fehler. Wenn jetzt jemand einen Moment aus den Kriegen der Perser und der Griechen dramatisierte, so würde er die persische Nationalität der griechischen kontrastierend entgegenzusetzen haben: daß Äschylus in seinen Persern es nur schwach getan, ist für ihn kein Vorwurf, da eine solche objektiv unterscheidende Betrachtungsweise überhaupt nicht und am allerwenigsten damals schon Sache des Griechen war. Diesen Maßstab darf man bei

der Beurteilung, darf man auch beim Abfassen dramatischer Dichtungen niemals aus der Hand verlieren, damit weder die Kritik noch die Poesie von der altklugen Gelehrttuerei Schaden leide. Gelehrsamkeit und Bildung sind wahrlich nicht einerlei; der Dramatiker aber, wie überhaupt jeder Dichter darf es nur auf ein gebildetes Publikum absehn: er würde also die Illusion gerade verfehlen, wenn er sie durch einen Wust von historischer und antiquarischer Gelehrsamkeit erzwingen wollte.

Bei der großen und mannigfachen Freiheit, die also dem Tragiker gegenüber dem historisch Gegebnen vergönnt ist, braucht man nun wahrlich nicht zu fürchten, daß er dem Zuschauer bei der Behandlung historischer Stoffe nur lauter längst Bekanntes wieder aufwärmen, und dieser darüber die Lust und Geduld verlieren werde. Es haben also aus vielfältigen Gründen diejenigen Unrecht, die sich in der Tragödie vom Historischen abwenden, die für ihre Anschauungen die Formen der Wirklichkeit selber erst ganz und gar erfinden und ersinnen. Solche Tragiker genügen niemals in rechter und voller Weise dem, was eigentlich Zweck und Wesen ihrer Kunst ist: denn mit erfundenen Geschichten können sie nie in dem gleichen Grade, wie mit wahrhaften, die welthistorische Idee von der Unzulänglichkeit alles Menschlichen zum Bewußtsein bringen; sie erschweren sich auch selbst von vornherein das Gelingen ihrer Arbeit, indem ihnen nicht so wie dem historischen Tragiker die Reproduktion auf halbem Wege entgegenkommt; und in den meisten Fällen wird das Interesse, das sie erwecken, eher nur eine neugierige Spannung sein als wahrhafte künstlerische Teilnahme. Dergleichen Tragödien sind auch überall erst in solchen Zeiten auf die Bahn gekommen, wo die Poesie bereits überreif war und sich dem Verfalle entgegen neigte, oder wo sie vielleicht blühte, aber nicht auf dem Boden einer allgemeinen nationalen Kunstbildung. Bei den Griechen ist das erste und vielleicht auch das einzige Beispiel der Art die Blume des Agathon, eines Zeitgenossen des Euripides; übrigens uns nur

dem Namen nach bekannt. Die Engländer haben dergleichen erst seit dem vorigen Jahrhundert: Shakespeare benutzte für seine Schöpfungen noch keine andere Quelle als Geschichte und Sage. Wir seit Lessing. Gewöhnlich sind es sogenannte *bürgerliche* Trauerspiele: d. h. es treten darin Personen auf aus den niederen Ständen der menschlichen Gesellschaft: Namen von erfundenen Königen und Helden würden zu sehr die Geltung geschichtlicher Wahrheit ansprechen und dadurch den Dichter von vornherein gar in eine schiefe Stellung versetzen. Das *historische* Trauerspiel dagegen ist natürlich auf Personen der Art angewiesen als diejenigen Punkte, an welche die Geschichte der Menschheit ihre Fäden anzuknüpfen pflegt; deshalb wird die historische Tragödie auch die *heroische* genannt.

Nun die **Komödie.** Während der Grundton der tragischen Stimmung die Wehmut ist, ist der Grundton der komischen die Laune: d. h. während bei der Tragödie das Gefühl von seinem Zwiespalt mit der Wirklichkeit schmerzlich berührt wird, setzt es sich in der Komödie leichtsinnig, ja leichtfertig scherzend darüber hinweg; es läßt hier den Stachel nur insoweit an sich kommen, als er kitzelt und zum Lachen reizt. Und in dieser Stellung gegenüber der Wirklichkeit wird das Gefühl gewöhnlich noch unterstützt von dem Verstande, indem auch dieser sein Maß an dieselbe legt und sich auch weiter nicht betrübt, wenn beide nicht recht zu einander stimmen wollen, sondern nur lacht über das Lächerliche und seinen Spott treibt mit der Torheit. Erst wenn die Laune sich zum Humor, der Spott sich zur Ironie erhebt, erst dann erscheint jener Widerspruch in größerer Tiefe und Ernstlichkeit: denn nun gesellt sich zu der Laune auch die Wehmut, und der Spott veredelt sich zu bitterm Zorn und stolzer Verachtung. Aber die Ironie beruht doch immer auf dem Spotte, und der Humor läßt, wie bereits früherhin (S. 269) ist bemerkt worden, in der Komödie die launige Seite vorwalten: das Wehmütige des Humors wird von ihr übertönt; so daß die wesentliche Grundstimmung

dennoch die Laune bleibt, und mit ihr verschwistert der Spott.

Damit ist nun der Komödie in bezug auf die Idee eine ganz andere Richtung angewiesen, als die wir bei der Tragödie haben kennen lernen; und die Wirklichkeit, unter deren Formen sie die Idee zur Anschauung bringt, kann demgemäß auch nicht die gleiche sein als die Wirklichkeit der Tragödie.

Die Komödie geht freilich auch von einer Unzulänglichkeit aus: Gefühl und Verstand widersprechen auch hier der Wirklicheit, weil sie in ihr etwas Unzulängliches vorfinden: aber sie können den Zwiespalt nur darum so leicht verschmerzen und verscherzen, weil sie der Menschenwelt hier nicht die göttliche Allmacht und Gerechtigkeit mit ihren Gesetzen und Fügungen gegenüberstellen, sondern nur was die Menschen selbst unter sich aus ihrer Sittlichkeit und Verständigkeit heraus als gut und recht und geziemend auffassen; weil sie also das menschliche Treiben nicht kontrastieren mit der göttlichen Weltordnung, sondern mit der menschlichen, mit einer von den Menschen selbst gesetzten. Die Tragödie mißt den Menschen mit der Göttlichkeit, die Komödie mit der Menschlichkeit. Jene verweilt mithin auf einer höheren, diese auf einer tiefer liegenden Stufe der Weltanschauung.

Das Gebiet der Komödie ist aber nicht bloß tiefer gelegen: es ist eben deshalb auch beschränkter, hat eine geringere Ausdehnung. Tragisch betrachten kann man die ganze Weltgeschichte, weil die ganze, gesamte Weltgeschichte immer nur von neuem dartut, daß der Mensch nichts sei vor Gott, daß keiner etwas vermöge gegen die göttliche Weltordnung: vor der menschlichen Weltordnung bestehn aber viele; nicht an jedem finden Gefühl und Verstand über Verkehrtheiten zu scherzen und über Lächerlichkeiten zu spotten. Gebrechlich ist alle Welt: aber nicht alle Welt ist töricht. Mithin ist, verglichen mit der Tragödie, die Komödie sehr bedingt und beschränkt. Der Tragödie ist die Wirklichkeit tragisch, weil sie überall in

ihr jene Grundidee wieder findet: der Komödie ist die Wirklichkeit nur komisch, wenn sich irgendwo in derselben Verkehrtheit und Unverstand zeigen. Deshalb ist auch das Lasterhafte in der Komödie höchstens vorübergehend zulässig: denn da ist mehr als bloße Verkehrtheit, mehr als bloße Unzulänglichkeit vor den menschlichen Sittengesetzen, mehr als ein spöttischer Konflikt des Verstandes und ein bloß launiger des Gefühls.

Laune und Spott, diese komischen Widersprüche, tragen aber ihre Aufhebung und Versöhnung ebensowohl in sich selbst als die tragische Wehmut. Die Wehmut findet ihren Trost in resignierter und gehorsamer Ergebung; Laune und Spott darin, daß solche Verstöße gegen Gefühl und Verstand zwar allenfalls häufig vorkommen, aber nicht immer und überall; daß daneben das menschlich Gute und Rechte immer noch bestehn bleibe; wie man ja auch vom Standpunkte eben des Guten und Rechten aus jene Verstöße als solche erkannt hat Freilich schmeckt diese Aufhebung des Konfliktes stark nach Selbstgenügsamkeit: der produzierende Dichter, wie der reproduzierende Zuschauer können nur dann recht scherzen und spotten, wenn sie sich selber unantastbar auf dem rechten Standpunkte fühlen oder glauben, wenn sie der angenehmen Überzeugung leben, daß wenigstens sie nicht zu der lächerlichen Hälfte der Menschheit gehören.

Dies menschliche Maß, das an der Wirklichkeit bloß den Widerspruch der Laune und des Spottes entdeckt, verliert jedoch der Dramatiker alsobald aus der Hand, wie er sich an die Vergangenheit wendet. Denn die Geschichte erzählt wahrlich von mehr als bloß von menschlichen Torheiten und Lächerlichkeiten; die Poesie kann und darf jene tragische Idee, die sich in der Geschichte überall offenbart, nicht übersehen: ein historisches Drama wird also, wenn es wirklich ein historisches ist, immer nur eine Tragödie sein, gerade wie auch das wahre Epos immer einen ernsten Sinn besitzt. Der Komödie dagegen ver-

bleibt die Gegenwart, verbleibt eine Wirklichkeit, die dem menschlichen Geiste noch nicht zur Geschichte geworden, in der er selber noch befangen ist, und die sich ihm deshalb noch nicht so objektiviert hat, daß er in all ihren Begebenheiten fähig wäre, jene tiefere, tragische Idee zu erkennen; er kann sie also, wenn er sie dennoch in ideale Beziehung bringen will, nur noch in Beziehung bringen zu der bedingteren und eingeschränkteren und oberflächlicheren Idee der komischen Poesie.

Demnach nimmt die Komödie im Bereiche des Dramas ungefähr denselben Platz ein, wie im Bereiche der Epik die Satire: denn die Satire ist ja eine auf die Gegenwart gerichtete didaktische Epik. In der Tat besteht auch zwischen beiden Dichtarten ein historischer Zusammenhang: bekanntlich hat sowohl das Nationallustspiel der Römer seinen ersten Ursprung genommen aus ihrer Satire, als auch späterhin wieder die Satire sich unter bedeutendem Einfluß der alten attischen Komödie weiter ausgebildet hat: Horaz nennt (Sat. 1, 4) als des Lucilius Muster Eupolis, Cratinus, Aristophanes u. a. Grade wie nun die Satire an der Wirklichkeit lehrt, welche den Dichter gegenwärtig umgibt, wie es die moralischen Gebrechen seiner Zeit sind, auf welche der Satiriker seine spottende oder strafende Rede richtet: gerade so faßt auch der Komiker zunächst nur seine Zeit ins Auge mit ihren Verkehrtheiten und Lächerlichkeiten und pflegt demgemäß auch aus ihr seine Formen zu entnehmen, Charaktere, wie sie in ihr zu Hause sind, Begebenheiten, wie sie in ihr sich ereignen. Und wo er, was jedoch immer selten geschieht, sich an eine vergangene Wirklichkeit anschließt, wo er die Handlung aus Begebenheiten bildet, die der Geschichte oder der Sage zugehören: auch da ist diese historische Form doch nur eine bloße Form, ein bloßer Schein und Vorwand; im Grunde meint er auch da immer nur seine Zeit, und wenn schon er ihr die Larve einer längst vergangenen vors Antlitz gesetzt hat, so schaut sie doch mit ihren eigenen Augen heraus.

So z. B. in den sagenhaften und märchenhaften Lustspielen von Tieck, im Gestiefelten Kater, im Däumchen. Da tut freilich der Dichter, als wolle er nur alte Geschichten dramatisieren: eigentlich aber steht er als Satiriker recht mitten drin in den Albernheiten der Gegenwart.

Schon aus dem bisher Besprochenen ergibt es sich überzeugend genug, mit welchem Rechte früherhin (S. 271) ist behauptet worden, die Tragödie sei um vieles epischer als die Komödie. Denn da das eigentliche Gebiet des Epos die Vergangenheit, und sein Sinn immer ein ernster ist, so wird auch ein Drama, welches vergangene Wirklichkeit mit den Augen der Wehmut betrachtet, die Tragödie wird näher an das Epos grenzen als die Komödie, die mit Laune und Spott in der Gegenwart stehn bleibt, aus der Gegenwart ihre Anschauungen und die Formen der Anschauung entlehnt und entlehnen muß.

Das Unepische der Komödie erweist sich aber auch noch anderweitig. Die Tragödie macht, wie sie überhaupt historischer Natur ist, auch zu Trägern ihrer Handlung historische Personen: wenigstens die hauptsächlichen müssen solche sein; und diese werden dem Charakter gemäß gestaltet, den sie in der Geschichte aufweisen. Die Personen der Tragödie sind Individuen. Anders in der Komödie. Sie steht in der Gegenwart und schaut in die Gegenwart hinein, in eine noch unhistorische Wirklichkeit, aus der sie deshalb auch keine historischen Individualitäten holen kann von der Beschaffenheit wie die Individuen der Tragödie. Die Komödie zeigt immer und wesentlich ganze Arten. Sie bringt also z. B. kein historisch bestimmtes Individuum, mit der Eigenschaft des Geizes oder des Zornes oder der Prahlerei behaftet, auf die Bühne, sondern nur überhaupt einen Geizhals oder Zornigen oder Prahler und gibt diesem erst nach Maßgabe der Bedingungen der Gegenwart eine Persönlichkeit. Die Tragödie gestaltet ein historisch gegebenes Individuum gemäß seinem gleichfalls schon historisch gegebenen Charakter: die

Komödie wählt frei einen Charakter und individualisiert ihn in den Formen der gegenwärtigen Wirklichkeit.

Dem könnte nun zu widersprechen scheinen, daß die Komödie oft genug historische, zwar der Gegenwart angehörige, aber doch historische, nämlich wirkliche Personen, eigentliche Individuen zu Trägern ihrer Handlung gemacht habe, wie z. B. Sokrates auftrete in den Wolken des Aristophanes. Aber der Widerspruch erledigt sich hier wie überall in dergleichen Fällen auf die leichteste Weise. Aristophanes hatte es da eigentlich gar nicht auf Sokrates als historisches Individuum abgesehen, sondern nur auf die Neigung seiner Zeit zu unpraktischem Philosophieren, auf die ganze Art, auf den Stand und Charakter der Philosophen, mochten das nun Sophisten sein oder, wie Sokrates, deren Gegner. Und diese ganze Art unpraktisch grübelnder und redender Menschen faßte er nun in die Eine Figur des Sokrates und unter dessen Namen; das Einzelwesen sollte ihm nur als Umkleidung, als konkretere Gestaltung eines allgemeinen Spottes dienen. Daher hatte denn auch der Aristophanische Sokrates so wenig gemein mit dem wirklichen; daher konnte der Dichter den Sokrates der Bühne so viel Dinge tun und sagen lassen, von denen er sehr wohl wußte, daß der Sokrates der Wirklichkeit sie nie gesagt hätte und nie sagen würde. Übrigens begegnen uns solche scheinbare Individuen eigentlich auch nur in der ältern attischen Komödie: in der mittleren und in der neueren kommen sie kaum mehr vor, teils weil die ältere es in dieser poetischen Lizenz mitunter zu weit mochte getrieben haben, teils auch weil dergleichen gar nicht notwendig zum Wesen der Komödie gehört, weil ja auch auf andern Wegen die allgemeine Art immer noch genügend kann besondert werden.

Wie wenig es der Komödie auf bestimmte Individuen, wie es ihr dagegen nur auf ganze Arten ankomme, das zeigen recht deutlich andere satirische Lustspiele von Tieck, z. B. der Prinz Zerbino. Hier ist die Satire allerdings gegen mehrere bestimmte

Personen jener Zeit gerichtet, gegen Nicolai u. a.: aber Tieck fühlte sehr wohl, daß es dem Wesen des Lustspieles nicht angemessen wäre, diese Personen nun auch ganz in ihrer wirklich gegebenen Individualität aufzufassen: er verallgemeinerte sie demnach so, daß sie als Repräsentanten ganzer Arten gelten konnten; und um sie so verallgemeinern zu dürfen, vertauschte er auch die wirklich gegebenen Namen gegen fingierte, Nicolai gegen Nestor usf. Ein Verfahren, das jenem Aristophanischen gerade entgegengesetzt ist oder vielmehr nur entgegengesetzt scheint: denn eigentlich führen beide Wege zu dem gleichen Ziele. Aristophanes gebrauchte den Namen des Sokrates und auch dies und jenes von des Sokrates Wesen, um darin die ganze Art der ihm widerwärtigen Philosophen zu individualisieren; Tieck warf den Namen Nicolais fort und erweiterte das Wesen desselben so, daß er tauglich wurde zur stellvertretenden Individualisation aller literarischen Philister.

Jetzt ein neuer Unterschied zwischen Tragödie und Komödie, der mit dem soeben erörterten auf das engste zusammenhängt und gleich diesem zeigt, um wie vieles entfernter die Komödie von dem Epos sei als die Tragödie.

Von der Tragödie ist dargetan worden, daß für sie der Dichter die Formen der Anschauung zwar gänzlich erfinden könne, daß er jedoch aus mehr als einem Grunde besser tue, wenn er sich an das von Sage und Geschichte ihm Gebotene anschließe; daß auch in den Blüteperioden der Kunst die Tragiker nie anders verfahren seien. Nicht so ist es, noch kann es so sein bei der Komödie. Ihre Wirklichkeit liegt in der Gegenwart, nicht in der Vergangenheit; ihre Individuen sind auch da, wo sie einen historischen Anschein tragen, in der Tat immer nur Individualisationen. Man kann aber die Personen, kann die Charaktere nicht von der Handlung trennen, die ja immer erst aus dem Wechselstreite des Tuns und des Leidens derselben erwächst. Mithin ist, auch was nun diese betrifft, der Lustspieldichter auf eben das angewiesen, was dem

vollendeten Tragikern verwehrt ist, auf freies Erfinden auch der Handlung. Seine Kunst besteht also nicht, wie die des Tragikers darin, eine historisch überlieferte Reihenfolge von Begebenheiten der Idee und den Charakteren der Personen gemäß zur Handlung zu gestalten, sondern darin, daß er zu der Idee erst die paßlichen Personen und Charaktere, dann zu beiden, der Idee und den Charakteren, eine Wirklichkeit von dramatischen Begebenheiten, eine Handlung erfinde. Dem Tragiker ist beides gegeben, die allgemeine tragische Idee samt dem besondern historischen Material; dem Komiker nur die allgemeine Idee der Komödie: alles übrige ist seinen Kräften anheimgestellt; und damit ist ihm die Arbeit, je nachdem man es ansieht, leichter und schwerer gemacht. Während mithin die Tragödie gleich dem Epos vorzugsweise die Erinnerung in Anspruch nimmt, und die Phantasie nur insoweit einwirkt, als es darauf ankommt, umzugestalten: ist dem Epos gerade entgegengesetzt die Komödie lediglich auf die Phantasie angewiesen.

Diese Freiheit der Phantasie kommt auf der einen Seite den Zwecken der Komödie sehr zustatten: denn erst bei ihr können Laune und Spott sich in all ihrem Mutwillen gehn lassen, wie denn auch z. B. Aristophanes sich dieses Verhältnis wohl zunutze gemacht hat, und ebenso Hans Sachs in seinen Fastnachtspielen und Jacob Ayrer in seinen Possenspielen, die reich sind an Situationen, welche von der keckstеn Phantasie und mit der übermütigsten Laune hingeworfen sind. Auf der andern Seite jedoch muß sich der Lustspieldichter wohl vorsehen, daß die Freiheit der Phantasie nicht ausarte in Zügellosigkeit, daß sie den Verstand nicht des Anteils beraube, der ihm einmal an jeder poetischen Konzeption gebührt; daß sie keine Planlosigkeit und Verwirrung mit sich führe, wie das in den meisten Lustspielen von Tieck entweder durchweg oder wenigstens stellenweise der Fall ist. Wo aber Phantasie und Verstand sich wohl zu vertragen wissen, da machen sie für die

Komödie ebendasselbe möglich, was sich für die Tragödie nicht recht schicken will, nämlich eine fein und reich verschlungene Verwickelung: denn diese ist ja nur zu bewältigen, von seiten des Dichters wie des Zuschauers, wo Phantasie und Verstand das Übergewicht bei der poetischen Konzeption besitzen. Man nennt solche fein verwickelte Komödien Intriguenstücke; Meister darin sind die Spanier und Shakespeare. Hier wird eine besonders scharfe und aufmerksame Durchführung der Charaktere verlangt: ohne ein solche würde man sich unmöglich hindurchfinden durch das ineinander gewobene Gewirr von Begebenheiten und streitenden Interessen. Das weniger verwickelte Lustspiel, wie z. B. jene Fastnachtsspiele und Possenspiele, will zwar die Charaktere auch festgehalten haben: das versteht sich von selbst; aber sie brauchen hier nicht so fein und scharf ausgeprägt zu sein, und Phantasie und Laune und Spott können sich mehr verlegen auf das Komische der äußeren Begebenheiten, der Situationen. Man pflegt wohl diese beiden Arten von komischen Dichtungen zu unterscheiden als die höhere oder feinere und die niedere Komik: es kann aber diese Unterscheidung natürlich nicht überall mit Sicherheit durchgeführt werden, da die Grenzen verschwimmen; sie ist auch falsch, wenn sie eine Art unter die andere setzen soll, da doch jede für sich so viel wert ist als die andere; in die Beurteilung solcher Dichter wie Aristophanes hat sie unnütze Streitigkeiten gebracht. Die Aristophanische Komik ist eine niedrige, wenn die Niedrigkeit erkannt wird an der Einfachheit der Komposition und an dem phantastischen Übermut in den einzelnen Situationen; zugleich aber auch eine sehr hohe, wenn man den Schwung des Geistes und des Gemütes mit in Anschlag bringt.

Wir kommen nunmehr zur letzten unter den charakteristischen Eigentümlichkeiten der Komödie. Es ist hier also der Phantasie des Dichters volle Freiheit gegeben; es umschließen ihn keine Schranken der historischen Überlieferung; er ist nirgend von bereits festgesetzten Persönlichkeiten beengt: da

kann es denn nicht ausbleiben, daß seine eigne Persönlichkeit, seine Subjektivität mehr in den Vordergrund trete, als das in der Tragödie möglich ist. Den Tragiker nötigt, und das teilt er wiederum mit dem Epiker, das ganze Wesen seiner Dichtungsart zur größten Objektivität; je mehr er von seinen subjektiven Empfindungen und Urteilen einmischt, desto mehr wird er auch die reine, volle Wirkung seines Gedichtes beeinträchtigen. Der Komiker dagegen, der auch auf der Bühne mitten in der Gegenwart und unter Zeitgenossen steht, der mit seinem Gefühl und seinem Verstande dem Unverstande und dem Ungefühl andrer, und zwar wiederum der eigenen Zeitgenossen lachend entgegentritt: der Komiker wird sich gegen Zweck und Bedeutung seines Gedichtes nicht so sehr verfehlen, wenn er geradezu sein Ich geltend macht; es wird ihm das kein Vorwurf sein, obschon man es auch nicht fordern kann als zur Komödie notwendigerweise gehörig.

Erlaubt hat sich aber dergleichen, und in reichlichem Maße, die ältere attische Komödie, wie wir sie aus Aristophanes kennen. Und zwar verwirft sich da die Subjektivität in denjenigen Teil des Dramas, der allerdings auch am meisten geeignet ist, sie in sich aufzunehmen, in die strophischen Gesänge und in die Parabasen des Chores. Der Chor der Tragödie steht zwar der Regel nach ganz außerhalb der eigentlichen Handlung: gleichwohl dient er niemals dem Ich des Dichters; was er sagt, er sagt es nicht in dessen Namen und als dessen Meinung: er ist nur die begleitende vox populi vox dei. Anders der komische Chor. Obschon dieser gewöhnlich gerade auf das Tätigste in die Handlung eingreift, so steht er doch namentlich in den Parabasen wieder ganz abgesondert von derselben da: was er hier vorträgt, geht die Handlung ganz und gar nicht, sondern nur den Dichter an; und auch wo sein Gesang sich mit Laune und Spott zu dem hinwendet, was auf der Bühne geschieht, ist es häufig nur der Dichter, der in der subjektivsten Weise durch ihn sich äußert.

Das ältere und teilweis noch als Altertum so fortbestehende Lustspiel der modernen Völker hat etwas aufzuweisen, das sich dem Chor der attischen Komödie wohl vergleichen läßt. Es ist dies die lustige Person, der Pickelhering, der Hanswurst, der Clown (d. h. Bauer), der Kasperle, und wie sie sonst noch heißt. Zur eigentlichen Handlung trägt auch sie in der Regel nichts bei: aber es ist ihr Geschäft, wie das des attischen Chores, den Verlauf der Begebenheiten zwar nicht im Gesange, aber sonst mit Spöttereien zu begleiten, die sie entweder in unumwundener Schalkheit vorbringt, oder die auch ironischerweise eingekleidet sind in Plumpheiten und Dummheiten. Wie gesagt, in der Handlung hat der Pickelhering der Regel nach wenig zu tun: oft aber wendet er sich auch ganz aus ihr hinaus und redet frischweg die Zuschauer an, um ihnen im Interesse des Dichters Fingerzeige zu geben: er ist die Mittelsperson zwischen dem produzierenden Dichter und dem reproduzierenden Publikum und führt mitten in der Handlung für beide das Wort. Ein Deutscher, der sich dieser lustigen Person mit besonderem Geschick bedient hat, Christian Weise, sagt über deren Bedeutung: „Die Sache beruhet auf einer also genannten Prosopopöia. Denn ein jedweder Mensch ist so gesinnet, daß er über anderer Leute Verrichtungen sich verwundert, und wo nicht öffentlich, dennoch im Herzen eine kleine Satyram darüber machet. Absonderlich wenn etliche Personen auf dem Theatro vorgestellt werden, so geschieht es darum, daß die Zuschauer sich dabei verwundern und von der Sache selbst ernsthaft oder höhnisch raisonnieren sollen. Damit nun den Leuten in solcher Verwunderung gleichsam eine Sekunde gegeben werde, so wird eine Person darzu genommen, welche gleichsam die Stelle der allgemeinen Satyrischen Inklination vertreten muß. Also trifft es sich unterweilen, daß eine solche Person mitten in der Kurzweil die klügsten Sachen vorbringt."

Soviel von der Komödie. Jetzt zum Schluß noch einiges über einzelne Abarten und Ausartungen der dramatischeu Poesie,

welche nicht mit in den Gegensatz von Tragödie und Komödie zu bringen waren, und über die antiken und modernen Verschmelzungen und Vermischungen dieser beider.

Schauspiel: mit dieser eigentlich ganz allgemeinen Benennung bezeichnet man in neuerer Zeit all solche dramatische Dichtungen, die in der Exposition und in der Verwickelung zu ernst aussehen, als daß man sich getrauen möchte sie Komödien, und in der Auflösung wieder zu heiter, als daß man es erlaubt hielte, sie Tragödien zu nennen; nicht selten bedient man sich auch der ebenso allgemeinen Bezeichnung *Drama,* wofür im sechzehnten Jahrhundert, bei Hans Sachs, das Wort *Spiel* gebräuchlich war. Betrachten wir jedoch all die zahlreichen Stücke näher, welche man mit diesen Namen belegt, so werden wir alsbald innerhalb des weiten Raumes, den sie einnehmen, zwei scharf genug bezeichnete Abteilungen gewahren.

Ein Teil der sogenannten Schauspiele sind geradezu Trauerspiele, sind Tragödien, nur mit der charakteristischen Eigentümlichkeit, daß die Lösung des tragischen Widerspruchs innerhalb der Handlung selbst erfolgt; daß, um mit Aristoteles zu sprechen, die Reinigung der Furcht und des Mitleidens nicht bloß in uns als ein Ergebnis der Dichtung liegt, sondern daß sich schon innerhalb der Tragödie selbst, und zwar mit der abschließenden Hauptbegebenheit der Gegensatz zwischen den Bestrebungen der Menschen und der höheren Weltordnung ausgleicht: die Empfindung der Wehmut, mit welcher wir bis gegen das Ende hin die Handlung begleitet haben, wird noch an diesem Ende selbst und noch vor dem letzten Ende zum Frieden gebracht und getröstet; denn wir erblicken da in einer konkreten Bühnenbegebenheit und nicht bloß in unserm Gemüte den menschlichen Irrtum in das göttliche Recht aufgegangen und den Zwiespalt beider versöhnt und aufgehoben. Die Alten machten zwischen solchen Tragödien und andern, welche mit der herbsten Dissonanz abschließen und deren Ausgleichung dann dem Zuschauer überlassen, billigerweise keinen Unterschied

in der Benennung, hießen beides Tragödien. Äschylus nannte die Eumeniden sowohl eine Tragödie als den Agamemnon: wir würden jene nur ein Schauspiel zu nennen wagen; und ebenso würden wir den Philoktet des Sophokles, die taurische Iphigenie des Euripides nicht Tragödie, sondern wiederum nur Schauspiel betiteln; wie denn auch Goethe seine Iphigenie in der Tat so betitelt hat. Und die Alten taten daran ganz recht: denn es ist in der Sache ganz das gleiche, ob die erregte Wehmut schon innerhalb des Dramas selbst oder erst nach seiner Vollendung versöhnt wird. Die Hauptsache ist beidemal da, erst die Wehmut, dann deren Versöhnung. Wir Neueren aber haben uns nach und nach in dem Wahne befestigt, wenn eine Tragödie nicht auf eine gewaltsame Art schließe, wenn am Ende derselben nicht zum mindesten Eine Leiche auf der Bühne liege, so sei sie auch keine Tragödie; und so haben denn die Deutschen für dergleichen Stücke jene indifferenten Namen *Schauspiel* und *Drama* erwählt, während die Franzosen im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert und damals zuweilen auch die Deutschen nach einem noch unpaßlicheren, dem Namen *Tragikomödie*, gegriffen haben, wie z. B. Corneille für seinen Cid. Dieses Wort ist einmal ebenso falsch gebildet, als wenn man Idolatrie sagt für Idololatrie: es sollte *Tragikokomödie* heißen; sodann aber spricht es aus, daß hier eine Vermischung tragischer und komischer Elemente stattfinde, was nicht der Fall ist. Goethe hätte in der Iphigenie und im Torquato Tasso wohl den Namen Tragödie wagen können, so gut wie Corneille nicht angestanden hat, seinen Cid späterhin Tragödie zu überschreiben.

Schauspiele dieser Art gehören ganz in die Kategorie des heroischen Trauerspiels. Andre, und deren ist weitaus die größere Zahl, sind dagegen mit dem bürgerlichen zusammenzustellen. So namentlich die von Iffland und Kotzebue. Und hier wäre in den meisten Fällen der Name der Tragikomödie schon weit eher an seinem Platze. Schon in einem bürgerlichen Trauerspiel mit unglücklicher Katastrophe ist es schwierig, den

wahren Zwecken der Tragödie vollkommen zu genügen; ein bürgerliches Stück aber, das nach einer sogenannten tragischen Verwickelung glücklich endigt, muß nun gar untragisch ausfallen. Von einem Widerstreben gegen das Schicksal und von einer Versöhnung mit demselben kann da nicht wohl die Rede sein: es wird alles hinauskommen auf die Erbärmlichkeiten, womit sich die Alltagsmenschen das Leben untereinander schwer machen, auf einen Kampf mit Neid und Bosheit u. dgl., und die Versöhnung wird zuletzt darin bestehn, daß der Held etwa alle Kabalen glücklich überwindet. Das ist aber offenbar eine Wirklichkeit, die sich weit besser für die Komödie schicken würde, für ihre Auffassung in Spott und Laune. Der Mißgriff hat sich auch dadurch gerächt, daß all solche Schauspiele mehr oder weniger, stärker oder schwächer komisch gefärbt sind: Iffland z. B. hat es nicht unterlassen können, es hat ihn sozusagen das künstlerische Gewissen dazu gtrieben, in seine Jäger einige Szenen und Situationen einzuschieben, die durchaus komischer Natur sind; und der Held von Kotzebues Menschenhaß und Reue brauchte in Wort und Tat nur wenig verändert zu werden, um der Held eines eigentlichen Lustspieles zu sein.

Und damit können wir zu einigen Bemerkungen über die wirkliche Vermischung des Komischen und des Tragischen übergehn.

Bei den modernen Völkern begegnet uns dergleichen zuerst schon im Mittelalter, als es wohl bereits Tragödien, aber noch keine selbständigen Komödien gab. Da kam es auf, den heiligen Ernst der Passionsdramen mit komischen Situationen und Reden zuerst nur ganz äußerlich und mechanisch zu durchflechten; je mehr und mehr griff diese Einmischung ungebührlich um sich; endlich mit dem Beginn der neuen Zeit ging daraus, indem das Komische sich selbständig machte, auch eine neue, eigne Form der Kunst, die Komödie, hervor. In Griechenland aber ist eine dem ähnliche Mischung beider Arten wo nicht älter als deren Trennung, doch gewiß schon ebenso alt. Ich meine

das **Satyrspiel.** In ihm ward ein Versuch gemacht, den Zwiespalt der beiden Arten des Dithyrambus einigend zu vermitteln, und das geschah vielleicht, noch ehe man dazu gelangte, aus dem ernsthaften die Tragödie, aus dem heiteren die Komödie zu entwickeln. Bekanntlich galt die Blütezeit der griechischen Tragödie hindurch in Athen die Übung, wenn bei den tragischen Wettkämpfen der Dionysosfeste ein Dichter eine zusammenhangende Dreiheit von Tragödien, eine sogen. Trilogie, vorführte, noch als viertes ein Satyrspiel beizugeben, wodurch die Trilogie zur Tetralogie wurde: das heißt, gerade wie man innerhalb der Tragödie dem Volke zu Liebe noch den alten dithyrambischen Chor beibehielt, so ließ man auch neben derselben, wenn schon untergeordnet, das altertümliche Satyrspiel hergehn; das Alte ward aus Rücksichtnahme bewahrt, aber in den Hintergrund geschoben. Es ist zu bedauern, daß von den Satyrspielen des Äschylus keines mehr vollständig auf uns gelangt ist: bei ihm, der noch am Anfang der ausgebildeten Tragödie steht, und der zugleich als Meister im Satyrspiele gerühmt wird, würde sich gewiß am deutlichsten zeigen, wie beide Dichtungsarten sich untereinander und rückwärts zum Dithyrambus verhalten. So aber besitzen wir überhaupt nur noch ein einziges, und dies gerade von der dritten, schon abwärts leitenden Stufe des griechischen Dramas: den Kyklops des Euripides. Indessen soviel sieht man auch aus diesem noch, wie das *ποίημα σατυρικόν* eine beinah unvermittelte Mischung von Tragik und Komik war, und zwar in der Weise, daß sich die Tragik wiederum auf der mehr epischen, die Komik auf der lyrischen Seite hielt: es wird im Kyklops, und es ward, so weit unsere Nachrichten gehn, überall im Satyrspiel eine ernste aus der Götter- oder Heldensage entlehnte Handlung begleitet von den mutwilligen Scherzen eines Satyrchors; eben wie beim Dithyrambus der episch erzählende Vorsänger in der Mitte gestanden hatte eines ihn umtanzenden Chores von Sängern in Bocksfellen.

Sodann die neuere Zeit, das XVIII. Jahrhundert. Man fühlte sich getrieben doch auch etwas für die Weiterförderung der Kunst zu tun. Eine neue Dichtungsart über das Drama hinaus war aber nicht mehr zu erfinden: mit ihm war einmal der Kreis der Entwickelung für immer abgeschlossen. Es blieb also nur übrig, dasjenige, was fertig und vorhanden da lag, hier zu spalten, dort zu verbinden. Und so ward denn auf der einen Seite von der Tragödie das sogenannte Schauspiel abgesondert; auf der andern aber mußten Tragik und Komik von neuem ineinander fließen. Wir haben eine solche Verschmelzung vorher schon als beinahe unvermeidbar wahrgenommen an einem Teile der sogenannten Schauspiele. Es sind jedoch diese nur eine Abart des bürgerlichen Trauerspieles, und so überwiegt natürlich in ihnen das tragische Element, und das Komische zeigt sich nur mit einer gewissen Schüchternheit, oft sogar wider eigenes Wissen und Wollen des Dichters. Demgegenüber nun bildete sich eine andere Mischung, in der das Komische die Oberhand behauptet; bildete sich eine Art von Lustspiel, bei der es zwar im ganzen auf Zweck und Wesen der Komödie abgesehen ist, in die aber dennoch vorübergehend auch das Tragische Eingang gewinnt durch Situationen, die eine Rührung erwecken nach Art der tragischen Wehmut. Es ist dies das **rührende Lustspiel,**[1] das wir Deutschen Lessingen verdanken, er den Engländern und namentlich Diderot. Natürlich ist es in vielen Fällen schwer, das rührende Lustspiel, die tragisch gefärbte Komödie, streng zu sondern von dem **bürgerlichen Schauspiel,** der komisch gefärbten Tragödie; wie denn auch Lessings Lustspiel Minna von Barnhelm zuletzt ebensowohl zu den Schauspielen könnte gerechnet werden. Sie müssen aber leicht ineinander laufen und sich vermischen, da sie selber nur Mischungen sind. Aus der Literatur streichen kann man diese bürgerlichen Schauspiele, diese rührenden Lustspiele nicht:

1) Vgl. Gellert, Pro comoedia commovente commentatio, Lips. 1751.

sie sind einmal vorhanden, sind eine Tatsache, die man als solche anerkennen muß. Aber es ist vieles in der Geschichte, das man nicht ableugnen kann, ohne daß man doch sich daran freuen möchte. So ist's auch mit dergleichen Dramen: für den, der sich nicht bloß durch Rührung will amüsieren lassen, sind sie neben so vielem andern nur ein trauriges Merkmal mehr von dem nicht ganz natürlichen und nicht ganz gesunden Leben unserer neueren Literatur. Allerdings kommt dergleichen Mischung von Tragödie und Komödie scheinbar bereits viel früher und in ganz anderer Zeit vor: man kann sich auf die Engländer des sechzehnten Jahrhunderts, kann sich auf die Blütezeit der indischen Bühne berufen. Indessen die scheinbare Komik, welche Shakespeare und Kalidasa in ihre Tragödien verflechten, ist wahrlich kein bloßer Ausdruck des Spottes und der Laune, ist in der Tat gar keine Komik: dem aufmerksamen Betrachter zeigt sich vielmehr in all dem der Humor und die Ironie, die in der reinen Tragödie nicht bloß zulässig sind, sondern sogar zu ihrer höchsten Vollendung dienen.

Nächst dem bürgerlichen Schauspiel und dem rührenden Lustspiel hat endlich noch eine reiche und weitausgedehnte Abart der dramatischen Poesie ihren Ursprung erst in der modernen Welt gefunden: das **Singspiel** in all seinen mannigfaltigen Formen. Griechenland wußte von keinem eigenen Singspiele, weil es auch von keiner gesanglosen Tragödie oder Komödie etwas wußte: wie die epischen Aöden eben Aöden waren d. h. Sänger; wie auch noch die Homerischen Rhapsodien immerfort mehr gesungen wurden als gesprochen; wie es da keine Lyrik gab außer im Gesange zur Lyra: so gehörte auch zum Drama, das ja aus dem lyrisch-epischen Gesange des Dithyrambus seinen Ursprung genommen hatte, wesentlich und untrennbar der musikalische Vortrag und, was wieder mit diesem durch das gemeinsame Gesetz des Rhythmus verbunden war, der Tanz; dies beides in den Chören: aber selbst der Dialog ist wohl nicht in der gewöhnlichen Haltung der Stimme gesprochen

worden, sondern wie eben die Homerischen Rhapsodien mehr rezitativartig gewesen. Auch die geistlichen Spiele des Mittelalters waren reich an Gesang sowohl einzelner Personen als ganzer Chöre; erst mit dem sechzehnten Jahrhundert, wo überhaupt die Poesie sich von der Musik trennte, verschwand der Gesang auch von der Bühne; obschon nicht plötzlich, nur nach und nach: von Jacob Ayrer gibt es noch ganze Dramen, die durch und durch sind gesungen worden, zwar in ziemlich roher und kunstloser Weise: sie sind nämlich strophisch abgefaßt nach Maßgabe bekannter Volkslieder, deren Melodie dann sich von Anfang bis zu Ende immer und immer wiederholt. Wie in Deutschland, so ging es zur selben Zeit auch in anderen Ländern: überall hat sich die neuere Tragödie und Komödie gleich von vornherein gesanglos ausgebildet. Nur in Italien blieb noch eine Erinnerung an den alten Zusammenhang der Kunst des Wortes und der Kunst des Tones, und ein Bedürfnis, diesen Zusammenhang nicht gänzlich fallen zu lassen. Zwar gab es auch da Tragödien und Komödien ohne Musik, ohne Gesang und Tanz; aber daneben verlegte man sich mit allem Fleiß und Eifer auch noch auf Dramen mit Musik und Tanz, auf Tragödien, die gänzlich, auf Komödien, die zum größeren Teil für den musikalischen Vortrag bestimmt waren: kurz auf Singspiele, auf **Opern** und **Operetten** (*opera* s. v. a. *δρᾶμα*). Von Italien aus hat sich dann das Singspiel nach und nach auch in das übrige Europa verbreitet.

Weil nun aber diese musikalischen Dramen einmal in einer Art von Gegensatz stehn zu den unmusikalischen, so ist es in ihnen auch zu einer ganz anderen Behandlung des dramatischen Stoffes gekommen. Im antiken Drama war die Musik der Poesie höchstens nebengeordnet, wo nicht untergeordnet: in der Oper macht sich jene zur Hauptsache, zur Herrin; die Poesie dient ihr nur noch; bei der ganzen Disposition des Stoffes werden vor allen Dingen die Bedürfnisse und der Vorteil der Musik ins Auge gefaßt, und auch bei der weiteren Ausführung sollen

die Worte eben nur eine notdürftige Grundlage sein für die Pracht und Zierlichkeit des musikalischen Gebäudes. Eine notwendige Folge dieses Verhältnisses ist, daß die Oper überall einen viel lyrischeren Charakter hat: daß sich hier das Drama beinahe gar zu deutlich zergliedert in eine nur obenhin episch angeordnete Reihe von lyrischen Zuständen; daß die aneinandergereihten Situationen zwar den Agierenden jedesmal zu dem vollsten musikalischen Ausdruck ihrer Empfindung Gelegenheit geben, ihr dichterischer Zusammenhang aber ein höchst lockerer, ihr dramatischer Verlauf nur leicht und oberflächlich skizziert ist; es bewährt sich darin die natürliche Verbindung, die zwischen der lyrischen Poesie und einer kunstmäßigeren Musik besteht.

Eine andere Folge, die zwar nicht gerade so notwendig ist, aber doch als schwer vermeidbar gewöhnlich eintritt, ist die Kunstlosigkeit der Operntexte, das Unpoetische des poetischen Teiles. Dichter und Musiker werden, wenn jeder etwas Rechtes leisten will, einander meist unbequem: den Dichter beengt die Suprematie, die der Komponist anspricht; der Komponist will nichts wissen von der Nebenbuhlerschaft des Dichters. Und so mögen sich nur solche zu Operndichtern hergeben, und die Komponisten wollen auch nur solche, die eben nicht viel von Poesie in sich tragen. Gerade bei den vorzüglichsten Opern darf man auf den Text nur ja nicht achten: er wird immer der leerste und albernste sein: ich erinnere des Beispiels wegen nur an die Zauberflöte; während Goethes Singspiele zwar komponiert worden sind, aber die Musik dazu längst hat in Vergessenheit geraten können. Eine Ausnahme macht Richard Wagner, der seine Operntexte selbst zu verfassen pflegt. Was somit der Oper an Poesie gebricht, sucht sie nun auf einer anderen Seite zu ersetzen: die Malerei, die Mechanik mit all ihren Künsten werden zu Hilfe gerufen, um die Sinne zu reizen, um durch allerlei Überraschungen den Geist gefangen zu nehmen und von höheren Anforderungen abzuziehn. Wie A. W. von

Schlegel treffend sagt: „Die Anarchie der Künste, da Musik, Tanz und Dekoration sich gegenseitig zu überbieten suchen, ist das eigentliche Wesen der Oper.“ Auf sie haben deshalb selbst die strengsten Theoretiker die beliebte Lehre von den drei Einheiten nicht anwenden mögen, wenigstens sie bei ihr niemals durchgesetzt, wenn schon namentlich ernsthafte Opern dieselben gern beobachten.

Jetzt sind nur noch einige andere Arten dramatischer Poesie zu nennen, die sich auch, da in ihnen gleichfalls das poetische Element mit dem musikalischen verschmolzen oder verbunden ist, mit unter die allgemeine Art des Singspiels einordnen lassen.

Zuerst das **Vaudeville.** Mit diesem Namen bezeichnet man in Frankreich Dramen von geringerem Umfange und meist komischer Art mit eingelegten einzelnen Arien und Chören: der Form nach sind sie eine Rückkehr zu der Art der geistlichen Schauspiele des Mittelalters.

Sodann das **Melodrama.** So heißen Tragödien oder Schauspiele, in denen zwar nicht gesungen, aber der Dialog von Instrumentalmusik stellenweis begleitet und unterbrochen wird. Eine Nebenart bildet das **Monodrama,** das zuerst durch J. J. Rousseaus Pygmalion ist aufgebracht worden: es besteht in einem dramatisch gehaltenen Monolog, der von Musik begleitet wird. In Deutschland war eine der ersten und lange Zeit auch beliebtesten Nachahmungen dieser Art die Ariadne auf Naxos, welche der Schauspieler Joh. Christian Brandes 1774 als Glanzrolle für seine Frau verfaßte. Die Grundlage dieses Monodramas bildet Gerstenbergs gleichnamige Kantate; in Musik gesetzt wurde es von G. Benda. Jetzt ist dieses Zwittergeschöpf der dramatischen Poesie von der Oper verschlungen.

Endlich die **Kantate** und deren Unterart das **Oratorium.** In der Kantate zeigt sich das Lyrische des Singspiels auf die höchste Höhe gesteigert und das Epische gänzlich untergeordnet, nur verloren in leichte Umrisse, wie denn auch die Handlung überall nicht theatralisch dargestellt, sondern nur vorausgesetzt

und es dem Hörer überlassen wird, sich dieselbe hinzuzudenken. Deshalb hat die Cantate kaum mehr etwas Dramatisches, sondern ist beinahe nur noch eine größere lyrische Dichtung, die sich in verschiedenen Gliedern und in mannigfaltigen Formen der musikalischen Komposition entwickelt. Cantate ist der allgemeine Name dieser Dichtungsart; hat sie geistlichen Inhalt und ist sie zugleich mehr in die Länge und Breite, nämlich mit noch reicherer Lyrik ausgeführt, so heißt man sie nach dem Vorgange der Italiener Oratorium. Deutsche Cantaten und Oratorien haben wir von namhaften Dichtern, von Ramler, Wieland, Gerstenberg, Herder und andern: allerdings konnten sie sich dazu eher verstehen, da hier beinahe reine Lyrik verlangt wird, und keine Anforderungen an dramatische Kunst auf eine solche Weise und unter Umständen gemacht werden, die jeden rechten Dichter, wie bei der Oper, abschrecken müssen.

Rhetorik.

Rhetorik ist schon seit lange ein Wort von sehr unbestimmtem und wandelbarem Begriffe, bald von sehr eingeschränktem, bald wieder über das Maß ausgedehntem Sinne. Die Alten verstanden demgemäß, daß ῥήτωρ einen Redner und einen Lehrer der Beredsamkeit bezeichnet, darunter auch nur die Kunst und Lehre der Beredsamkeit; und so faßte sie Aristoteles, der wie der Vater der Poetik, so auch der der Rhetorik zu nennen ist. Ganz entsprechend nun dem Zwecke, daß die Rhetorik zur vollständigen und erschöpfenden Bildung und Unterweisung von Rednern dienen sollte, zogen die Alten außer dem, was den Redner insbesondere angeht, auch vieles mit hinein, was die Kunst des Redners mit der jedes andern Prosaikers und selbst der des Dichters teilt, allerlei Dinge, die überhaupt zu jeglicher Darstellung durch das Wort gehören: sie lehrten also in der Rhetorik nicht bloß den Bau der „Rede“ und die Mittel, die zu den verschiedenen Zwecken derselben führen, sondern sie gaben da zugleich auch Anweisungen in bezug auf Richtigkeit und Schönheit des Ausdrucks, auf Periodenbau, auf wohllautende Gliederung der Worte, auf Ausschmückung durch uneigentliche und bildliche Wendungen, kurz in bezug auf allerlei Dinge, die ihren Ort ebensowohl in einer philosophischen Abhandlung, in einer historischen Darstellung und in jedem epischen und lyrischen und dramatischen Gedichte haben, als gerade bloß in der Rede: sie schlossen in die Rhetorik auch die Stilistik ein, aber nicht, als ob nur der Redekünstler sie brauche, sondern weil er sie auch braucht. Wenn sie es für nötig befunden hätten, einmal eine Historiographik abzufassen, würden sie die Stilistik ebensowohl mit hineingezogen haben; und Aristoteles hat auch in seiner Poetik wirklich einige stilistische Abschnitte.

Die neuere Zeit hat sich durch diese Verbindung von Rhetorik und Stilistik, die man einmal in den griechischen und lateinischen Lehrbüchern vorfand, und die auch in deren Zwecken gar wohl begründet war, nach zwei Seiten hin auf Irrwege verleiten lassen. Die einen nehmen deshalb, weil jene stilistischen Gesetze und Regeln ihre Anwendung eben auch auf den poetischen Vortrag finden, das Wort Rhetorik in einem so weit ausgedehnten Begriffe, daß es wirklich und ausdrücklich auch den poetischen Vortrag mit in sich befaßt, daß Rhetorik nun die Kunst der Rede überhaupt bedeutet, im allgemeinen Sinne des Wortes, die Kunst sowohl der prosaischen als der poetischen Darstellung, nicht bloß der prosaischen des Redners. Andere dagegen beschränken sich zwar bei der Rhetorik dem Vorgeben nach auf die prosaische Darstellung, teilen dann aber doch alle jene stilistischen Regeln gleichfalls mit, als hätten sie ihre Geltung nur für die Prosa, nicht auch ebensowohl für die Poesie, und doch haben viele, sehr viele dieser Regeln ihre Geltung sogar nur für die Poesie und können auf die Prosa niemals angewendet werden. Letztere Art, den Begriff und die Bestimmung der Rhetorik aufzufassen, ist die gewöhnlich gangbare; man findet sie nicht allein in solchen Lehrbüchern, die bloß die Rhetorik, sondern auch in solchen, die beides nebeneinander, Poetik und Rhetorik abhandeln, wo also schon diese Zusammenstellung hätte darauf können aufmerksam machen, welch ein gedankenloser Mißgriff es sei, die allgemeinen Lehren der Stilistik unter die einseitige Theorie der Prosa zu mischen. Wie groß die Verwirrung sei, die dadurch überall in die letztere gekommen ist, davon kann man sich überzeugen, sowie man auch nur das Inhaltsverzeichnis irgend einer der gangbaren Rhetoriken überliest, wie da solche Rubriken, die zur Theorie der Prosa insbesondere gehören, und solche, die allgemein stilistischen Inhaltes sind, in der buntesten Unordnung durcheinander laufen.

Wir nun wollen die Rhetorik in der Weise behandeln, daß wir darunter zwar mehr als die bloße Theorie der Beredsam-

keit verstehn, aber nicht mehr als die Theorie der Prosa. Wie also die Poetik die Theorie der Poesie ist, so fassen wir die Rhetorik als die Theorie der Prosa. Freilich ist diese Aussehnung und Festsetzung in der Etymologie des Wortes ganz und gar nicht begründet: aber es gibt kein anderes, alt überliefertes, welches das Rechte besagte; daher schließen wir uns in diesem einen Stück an das Beispiel und den Vorgang der erwähnten neueren Rhetoriken an. Alles aber, was über den besonderen Bereich der Prosa hinaus auf dem Gebiete liegt, in welchem Poesie und Prosa sich begegnen, auf dem des Stiles, alle Regeln der Darstellung, die beiden Darstellungsweisen gemeinsam sind, behandeln wir nach Abschluß der Rhetorik unter dem Namen der Stilistik.

I. Von der Prosa im allgemeinen.

Gerade gegenüber wie ein Pol dem andern steht der Poesie die Prosa. Sie ist der sprachliche Ausdruck für die Anschauungen, deren Subjekt der Verstand ist und deren Objekt das Wahre, eben der Verstand, der bei den Produktionen der Poesie nur im Hintergrunde steht, und eben das Wahre, das die Poesie nur insofern in sich aufnimmt, als es auch schön ist. Sie ist die Form, in welcher der Verstand, das Organ des Wissenstriebes, seine Erfahrungen und Urteile, seine Erkenntnis niederlegt und darstellt, darstellt zu dem Zwecke, daß auch bei der Reproduktion es wiederum der Verstand sei, der sich tätig erweise, daß dieser zu der gleichen Erkenntnis gelange. Insofern ist der allgemeine Charakter der Prosa das Lehrhafte, die hat didaktische Natur. Die Poesie richtet sich auf das Gute und auf das Wahre nur insofern es schön ist, weshalb denn auch die didaktische Poesie ohne Mitwirkung des Gefühles und der Einbildungskraft nicht bestehen kann. Die Prosa dagegen bedarf solcher Mitwirkung und Vermittelung nicht, sie wendet

sich lediglich und geradeswegs vom Verstande zum Verstande, und nicht immer ist das, was der Verstand als wahr erkennt, auch schön und gut; wo es aber schön und gut ist, macht er es doch nicht deswegen zum Objekt seiner Anschauung, sondern weil es vor allen Dingen wahr ist.

Die Prosa, die Sprache des Verstandes, ist also die Darstellung des Guten und Schönen, insofern es wahr ist, und des Wahren, auch wenn es nicht gut und schön ist. Deshalb bedarf denn auch die prosaische Sprache nicht derselben Schönheit der Form als die poetische. Nur in der Poesie, nur da, wo eine Anschauung des Schönen darzustellen ist, muß auch über der Sprache das Gesetz der Schönheit walten, welches Einheit in Mannigfaltigkeit fordert; nur da bedarf es der rhythmischen Gliederung der Rede zu Versen und der Vereinigung der Verse zu Strophen. Dem Verstande dagegen kann es in der Form der Darstellung auch nur auf Verständlichkeit, auf Deutlichkeit ankommen, mehr will er nicht, auf Schönheit der Rede geht er nur insofern aus, als sie zur Deutlichkeit frommt und das Verständnis erleichtert; die Rede des Verstandes wird zwar niemals, wenn sie eine gebildete ist, den Wohlklang außer acht lassen, aber nur weil bei dem innigen Zuzammenhange der Sinne und der Seele der Verstand bereiter und willfähriger ist, eine ihm dargebotene Erkenntnis in sich zu reproduzieren, sobald sie ihm auf eine den Sinnen wohltuende Art dargeboten wird. Nur in dieser beschränkten und bedingten Weise ist auch hier von künstlerischer Behandlung, von Kunst der Rede zu sprechen. Aber bis zu jener, der poetischen Rede eigentümlichen Fülle und Höhe des Wohlklanges, deren Grund tiefer liegt als bloß in dem Zwecke den Sinnen zu schmeicheln, erhebt sich die Rede des Verstandes nicht: sie ist eben *prosa, oratio prosa* d. h. *prorsa, proversa* d. h. sie geht vorwärts, ohne daß sich die gleiche rhythmische Gliederung wiederholt, und die Rede gewissermaßen in sich selbst umkehrt, während die poetische Rede *oratio vorsa* heißt: der gebundenen Rede, *oratio*

alligata metris (*oratio ligata* ist ein unklassischer Ausdruck), steht die ungebundene, *soluta*, gegenüber. Diese und keine andere Form verlangt der Verstand, wo er spricht und zum Verstande spricht: und diese Form verlangt und duldet auch wieder keinen andern Inhalt als einen solchen. An rein verständigen Lehrgedichten ist die poetische Form ebensowohl ein Fehler als an einem Drama die prosaische: beidemal ist ein Mißverhältnis, das den organischen Zusammenhang, der zwischen Inhalt und Form stattfinden sollte, aufhebt. So viel von der Prosa im allgemeinen und über ihre Unterschiede von der Poesie.

Nun ist vom Alter und Ursprung der Prosa zu sprechen. Bei der Gelegenheit wird sich auch gleich ergeben, in wie viele und welche Hauptarten die prosaische Rede zerfalle.

Die Prosa ist überall, bei allen Völkern und in allen Epochen der Weltgeschichte jünger als die Poesie. Natürlich ist dies nur insofern zu sagen, als wir die Literatur ins Auge fassen und nur von der literarischen Anwendung der einen und der anderen Form sprechen. Sonst ist freilich die Prosa gewiß älter, und die Menschen werden sich gewiß eher in Prosa unterhalten als Verse verfaßt haben. Indessen davon sehen wir hier billig ab; wir nehmen die Prosa als eine mit bewußter Absicht zu literarischen Zwecken gehandhabte Form der Darstellung, als die Form der zweiten Art von Literatur nächst der Poesie. Und so aufgefaßt ist die Prosa allerdings die jüngere Schwester oder noch lieber die Tochter der Poesie. Überall sind Jahrhunderte vergangen, eh man zu ihr gelangt ist; ja es gibt Völker, alte Völker, die noch jetzt immer keine Prosa besitzen. Die Prosa stellt sich immer erst dann ein, wenn ein Volk aus dem Zustande unbefangener Einfachheit in das bewußtere Leben einer künstlichen Zivilisation übergeht; bis zu diesem Punkte ist ihm und wird ihm alles Poesie: die Geschichte kennt es nur noch als Sage, d. h. es forscht nicht in den Ereignissen der Vorzeit nach der nackten und dürren

Wahrheit, sondern es behält von ihnen nur die poetisch umkleidete Idee in ihrer lebendigen Schönheit; die Sage aber, dichterisch in ihrem Wesen, zeigt sich auch in der Form dichterisch, als Lied, als Gesang, und es gilt für diese Zeit von allen Völkern, was Tacitus (Germ. 2) von den Germanen sagt: „Carmina antiqua unum apud illos memoriae et annalium genus." Selbst der Verstand geht jetzt noch mehr oder weniger in der Poesie unter: er gibt seinen Lehren eine solche Beziehung auf Einbildung und Gefühl, wodurch sie auf das Gebiet der poetischen Anschauungen oder doch wenigstens an dessen Grenze versetzt werden, wie das früherhin bei der didaktischen Epik und der didaktischen Lyrik ausführlich ist besprochen worden (S. 131. 201); und wo das nicht gelingt, muß sich die Lehre dennoch wenigstens die poetische Form gefallen lassen: so wenig ist man jetzt noch mit einer andern Art der Darstellung bekannt: in dieser Zeit werden denn z. B. selbst die Rechtssatzungen metrisch und immerhin mit einer gewissen poetischen Färbung des Ausdrucks abgefaßt, wie das von griechischen und keltischen Völkern mehrfach berichtet wird, und wie von germanischen noch genug der Art sich erhalten hat.

Allgemach wird aber der Wendepunkt erreicht: dem Verstande kommt endlich das Bewußtsein, was in der Literatur sein Recht und seine Sache sei: er ärgert sich an dem, was die Phantasie aus der Geschichte gemacht hat, er stößt sie zurück und will nur noch mit der unschuldigen Erinnerung zu schaffen haben; er verschmäht von der Geschichte nichts, da es ihm nur auf Wahrheit ankommt: so häufen sich die Nachrichten, und zugleich mit der Notwendigkeit einer bequemeren und kunstloseren Darstellungsweise kommt die Einsicht, daß eine solche auch paßlicher sei; so erwächst denn aus der epischen Poesie die Eine Art der Prosa, die erzählende, historische. Auch in der didaktischen Poesie stellt es sich immer mehr heraus, wie wenig angemessen und auch wie hemmend die dichterische Auffassung und Darstellung in den meisten

Fällen sei, wie viel kürzer sich das eine geben, wie viel genauer sich das andere ausführen, wie viel deutlicher und verständlicher sich also beidemal reden lasse, wenn man die prosaische Form erwähle; das Staatswesen, das gesellschaftliche Leben wird immer verwickelter, vielleicht auch die Sittenverderbnis immer größer, da genügt es nicht mehr an den wenigen alten Satzungen in metrischer Form, man braucht jetzt viele, mit vorsichtiger Ausführlichkeit abgefaßte: und so schließt sich denn an die didaktische Poesie die didaktische Prosa.

Noch ein äußerer Umstand ist nicht zu übersehn, der überall das Seinige dazu beigetragen hat, die Ausbildung der Prosa, sowohl der historischen als der didaktischen, zu unterstützen und zu beschleunigen: der Gebrauch der Schrift, der in diesen Zeitaltern der gehobenen Zivilisation sich immer weiter ausbreitet. Wenn man früher auch bereits die Schrift gekannt hatte, so war man doch zu wenig vertraut mit ihr und war schon dadurch genötigt, Erzählungen und Lehren, die man wollte aufbewahrt wissen, der für das Gedächtnis bequemeren poetischen Darstellung zu überlassen; auf der andern Seite war es dann eine natürliche Rückwirkung, daß die Schrift wieder nicht in rechten Gebrauch kam, weil man alles eben auch sonst recht wohl behalten konnte. Ein entsprechendes Verhältnis von Wirkung und Rückwirkung zeigt sich nun auf der Stufe höherer Bildung zwischen Schrift und Prosa. Die Schrift ist gebräuchlicher, und damit wird die Prosa möglich, deren Aufbewahrung man nicht so getrost dem bloßen Gedächtnis anheimgeben kann; die Prosa ist da, uud damit wächst das Bedürfnis, sich der Schrift zu bedienen.

Historische und didaktische, erzählende und lehrende Prosa, das sind die beiden Hauptarten, in welche diese zweite Form der Darstellung durch das Wort zerfällt. Anfangs- und Endpunkt ist beidemal der Verstand, Zweck beidemal Produktion und Reproduktion einer Erkenntnis des Wahren. Inwiefern jedoch auch den beiden andern Kräften, der Einbildung und

dem Gefühl, immer noch ein gewisser Anteil, und welcher Anteil ihnen könne eingeräumt werden, das wird sich besser bei näherer Erörterung der beiden Arten besprechen lassen, zu der wir jetzt übergehn wollen.

II. Von der Prosa im besondern.

1. Die erzählende Prosa.

Die erzählende Prosa schließt sich also an die epische Poesie; aber sie ist nicht bloß darauf gefolgt, als das Spätere auf das Frühere, sondern sie ist eigentlich daraus hervorgegangen, ist eine auf dem Gebiete des Verstandes unternommene Fortsetzung dessen, was der menschliche Geist vorher auf dem Gebiete der Einbildung versucht hatte. Bei solchem inneren Zusammenhange kann aber der Übergang des einen in das andere nicht urplötzlich und ohne alle Vermittlung stattgefunden haben, so wenig als innerhalb der Poesie eine Dichtungsart unmittelbar auf die andere gefolgt und gleich in ihrer reinsten Ausbildung aus derselben und hinter derselben hervorgesprungen ist. Sondern wie schon in der Poesie selbst, so gibt es auch zwischen der Poesie und der Prosa, hier also zwischen der erzählenden Poesie und der erzählenden Prosa, Mittelarten und Übergangsstufen. Besonders klar ist dies nachzuweisen in der deutschen Literatur, wo einmal die Geschichtsschreibung schon innerhalb der Epik beginnt, und dann wieder die Epik noch fortreicht bis in die Geschichtsschreibung. Nämlich so: der Verfall der epischen Poesie wird in Deutschland dadurch bezeichnet, daß ziemlich zahlreiche Werke entstehn, die mit der epischen Poesie zwar die Form, aber sonst nicht viel gemein haben, indem ihren Inhalt bare, unpoetische Geschichte bildet: seit dem Ende des elften Jahrhunderts gab es zahlreiche Chronikwerke in Versen und Reimen. Auf der andern Seite aber

beginnt die erzählende Prosa mit Schriften, die wiederum mehr nur der Form nach als durch ihren Inhalt der Prosa angehören: denn auch die Geschichtsschreibung kennt in ihren Anfängen noch beinahe ebensowenig als vorher die epische Poesie einen Unterschied zwischen Geschichte und Sage, und an ihren Produktionen haben Phantasie und Gemüt noch reichlichen Anteil neben dem Verstande; und außer der eigentlichen Geschichtsschreibung entwickelt sich noch eine Art von erzählender Prosa, in der geradezu und absichtlich Phantasie und Gemüt denselben Rang einnehmen und einnehmen sollten als im Epos, so daß, streng genommen, die prosaische Form hier durchaus eine Ungehörigkeit ist: das ist der Roman. Der Roman ist im Grunde nur ein prosaisches Epos, wie denn auch die ältesten Romane sowohl bei uns als bei andern Völkern des Mittelalters wirklich nichts weiter sind als prosaische Umgestaltungen älterer Heldengedichte, und insofern bezeichnet der Roman noch viel mehr den Untergang der epischen Poesie als den Beginn der erzählenden Prosa.

Bei den Griechen läßt sich ein solches Vorahnen der historischen Prosa und solch nachhaltiges Fortwirken der epischen Poesie nicht so deutlich nachweisen, wie bei uns und wie sonst bei den neuern Völkern am Ende des Mittelalters. Es gibt nicht genug Dokumente. Indessen so viel weiß man doch, daß Herodot zwar der Vater der griechischen Historiographie gewesen, daß er aber doch seine Vorgänger hatte, die nach allem, was man von ihnen kennt, an Phantasie und an gläubigem Auffassen von Mythen und Sagen noch nicht weit über die epische Poesie hinaus waren, Pherekydes, Hekataeus u. a. Die Anfänge des Romans aber liegen bei den Griechen weit hinter denen der Geschichtsschreibung.

Mit dem Bisherigen sind bereits die zwei Arten der erzählenden Prosa bezeichnet, von denen wir nun noch ausführlicher zu sprechen haben: die Prosa der Geschichtsschreibung und die des Romans.

Zuerst reden wir von der **Geschichtsschreibung.**

Einen Historiker machen zweierlei Dinge, erstens das Erforschen und Erkennen der geschichtlichen Wahrheit und zweitens die Darstellung des als wahr Erkannten, die Mitteilung desselben zum Behufe der Reproduktion Also Forschung und Darstellung, und jene muß, wie schon der Name *ἱστορία*, d. h. Forschung, beweist, immer vorangehn. Ganz anders die früher geübte Epik. Die Sage und die mit ihr verbundene Poesie haben mit den forschenden Untersuchungen des Verstandes nichts zu tun: ihre Darstellung wird von der Einbildungskraft getragen. Denn auch die Stellung zur Idee ist eine ganz verschiedene. Jede Sage, jedes Epos drückt irgend eine in der Geschichte sich offenbarende Idee aus; aber sie rücken diese Idee in das Gebiet der Einbildungskraft, und von diesem Standpunkte beschauen sie die Tatsachen, in denen sich die Idee offenbart hat; da muß denn die Wahrheit aufgehn in die Schönheit; da fällt denn fort, was zu viel ist und die einheitliche Anschauung der Idee behindert, und die Phantasie fügt wieder aus freier Erfindung hinzu, um die Anschauung auch zu schöner Mannigfaltigkeit zu beleben; und, was geschehen muß, damit es möglich werde fortzulassen und hinzuzufügen, selbst die verbliebenen und nicht erfundenen Tatsachen werden oft mit der größten Kühnheit der Phantasie umgebildet. So verfährt die Sage, so verhält sie sich zur gemeinen Wirklichkeit und zu der darin wahrgenommenen Idee. Wie nun aber die Geschichtsschreibung? Allerdings wird sich auch der rechte Historiker niemals der idealen Richtung entschlagen; auch er wird in der Geschichte, die ihm vorliegt, eine leitende und belebende göttliche Idee zu erkennen suchen, sie wird auch ihm Anfang und Ende der Produktion und der Reproduktion sein: aber, und darin beruht der Unterschied, er sieht ihre Offenbarung nicht im Schönen, sondern im Wahren; er betrachtet die historischen Tatsachen, über denen sie schwebt, von der Seite des Verstandes her, nicht von der der Einbildung: er verschmäht wenig-

stens alles schöpferische Zutun derselben, alles Zutun der Phantasie, und er duldet nur die Dienste der Erinnerung, die so vereinzelt der verständigen Erkenntnis unschädlich, ja beförderlich und unentbehrlich ist; er verwirft keine Tatsache deshalb, weil sie etwa die Idee verdunkelt; er erfindet auch keine, damit sie die Idee in ein helleres Licht setze: da braucht er endlich auch nichts umzugestalten, sondern gestaltet nur, bildet nur nach, was er vorfindet, und bevor er es nachbildet, prüft er, ob er auch das Wahre vorgefunden habe. Aber, wie gesagt, bei all dieser resignierenden Treue, all diesem rein verständigen Forschen wird ein rechter Historiker immerfort auch auf die Idee sein Auge richten: er wird sich fort und fort bemühen sie zu erkennen und mit der unverkürzten Wahrheit zu vereinbaren, sie als den Keim jeder Tatsache, jede Tatsache als ihre Frucht zu fassen und darzustellen und so die Reihe der Ereignisse, die er uns vorführt, zu einem Organismus zu verketten, der durch die Einheit einer inneren Notwendigkeit zusammengehalten und beseelt sei und erst mit Vollendung der Idee selber ende.

Dies Verfahren ist es, das allein den vielfach mißbrauchten Namen *pragmatische* Geschichtsschreibung verdient. Es hat diese Benennung, um das beiläufig zu erinnern, zuerst Polybius aufgebracht:[1] bei ihm findet sie sich freilich nur im Gegensatze zum Mythus und zur Sage: es versteht darunter die wahrhafte, die wirkliche Geschichte. Der Historiker bemüht sich also, die Wirksamkeit und Vollendung der Idee innerhalb einer unverkürzten Wahrhaftigkeit der berichteten Tatsachen darzutun: aber nur zu oft ist diese Bemühung eine fruchtlose, nur zu oft erweist sich ihm statt jenes organischen Zusammenhanges der Idee ein bloß mechanischer, nur zu oft auch nicht einmal dieser. Und dennoch darf er, sobald er gewissenhaft ist und

1) Polyb. 9, 2, 4 *ὁ πραγματικὸς τρόπος*. 1, 2, 8 *ὁ τῆς πραγματικῆς ἱστορίας τρόπος*.

kein Epiker sein will, sondern ein Historiker, den Standpunkt nicht verlassen, von welchem aus betrachtet ihm die Dinge so abgerissen, so ohne Leben und Bedeutung erscheinen, den der bloßen Verständigkeit. Da zeigt sich denn am herbsten und schärfsten der Kontrast der Geschichte zur Sage, der Historie zur Epik, das Unkünstlerische, das verglichen mit den Anschauungen der episch erzählenden Poesie denen der historisch erzählenden Prosa beiwohnt: denn die Sage würde mit der Kühnheit der schöpferischen Phantasie jene der Idee widerstreitenden Einzelheiten entweder ganz beseitigen oder sonstwie den Zusammenhang herzustellen wissen, den der Verstand nicht zu erkennen vermag.

Es gibt nun freilich Arten von Geschichtsschreibung, wo der Verfasser niemals in jene schmerzliche Verlegenheit gerät; es gibt Historiker und historische Schriften, in denen gar nirgend ein Bemühen waltet, in den Tatsachen die belebende und zusammenhaltende Idee zu erkennen, bei denen also auch nicht zu beklagen ist, daß stellenweise dies Bemühen immer ein unfruchtbares bleiben müsse. Solche niedrig gestellte, ideelose Geschichtswerke sind die Annalen oder Chroniken, wie sie bei allen Völkern des Altertums und bei den neueren als die ersten rudimenta der eigentlichen Geschichtsschreibung vorgekommen sind. Diese Chroniken verzeichnen eben nur, was Jahr für Jahr, sei es in der ganzen Welt, sei es in einer einzelnen Stadt sich ereignet hat: Seuchen, Hungersnot, Schlachten, Straßentumulte u. dgl., kurz lauter Einzelheiten, deren jede für sich wahr sein mag, die aber keine höhere Wahrheit der Idee zu einem organischen Ganzen verbindet und somit wahrhaft belebt. Solche niedrig gestellte Geschichtswerke sind aber außerdem noch, damit wir nicht zu vornehm auf die Anfänge der Geschichtsschreibung hinabsehen, bei weitem die meisten, welche die letzten Jahrhunderte an den Tag gefördert haben, auch die meisten, die den vornehmen Titel pragmatisch an der Stirn tragen. Zwar begnügen sich diese nicht mit trockener Auf-

zählung, zwar suchen sie überall das Spätere durch das Frühere zu motivieren und bei jedem Ereignis Ursache und Wirkung nachzuweisen: aber diese ursächlichen Verhältnisse sind gewöhnlich der alleräußerlichsten Art, und namentlich herrscht da ein törichtes, man könnte auch sagen ein frevelhaftes Bestreben, das Allergrößte nicht bloß aus dem Allerkleinsten, sondern auch aus dem Allerkleinlichsten herzuleiten, wenn z. B. der Grund der Kreuzzüge in den Predigten eines Bettelmönches gesucht wird, oder der dreißigjährige Krieg dadurch soll verursacht worden sein, daß man zu Prag einige österreichische Beamte aus dem Fenster warf, oder die französische Revolution durch den ersten Schuß, der am 10. August 1792 fiel; kurz, es gilt da ein so mechanisches, jeder Idee entfremdetes Verfahren, daß man dergleichen Werke eher mit jedem beliebigen anderen Namen als mit dem einer pragmatischen Geschichte belegen kann. In dergleichen Erbärmlichkeiten liegt kein πρᾶγμα: dies Wort bezeichnet ja nicht jedwedes, das geschieht, sondern etwas, das geschieht, weil es geschehen muß, und das wirksam ist, weil es geschieht. Die volle Notwendigkeit aber und die wahre Wirksamkeit kann sich immer nur vom Standpunkte der Idee ergeben, und deshalb verdient auch nur jene Art von Geschichtsschreibung den Namen der pragmatischen, die wir neben das Epos gestellt haben als Nebenbuhlerin desselben in der Anschauung der Idee.

Daraus, daß die Geschichtsschreibung innerhalb des Verstandes beharren muß, und somit nicht überall die gegebene Wirklichkeit mit der angeschauten Idee in Einklang bringen kann, daraus ergibt sich noch ein anderer Nachteil, der in künstlerischer Beziehung den meisten geschichtlichen Werken anhängt, ein Nachteil, der ihnen aber auch noch aus anderweitigen Gründen unausweichlich zufällt: der Mangel nämlich an Einheit. Der Epiker hat es immer mit einem in sich abgeschlossenen, konzentrierten Ganzen zu tun, Einer Sage oder Einem Zyklus von Sagen, die sich alle um Einen Hauptpunkt

und Eine Hauptbegebenheit herumlegen; es wird ihm aber deshalb alles so abgeschlossen und konzentriert, weil die belebende Seele der Sage, die Idee, das Fremdartige von sich stößt. Wie nun der Historiker? Wo das Gebiet seiner Forschung eng und eingeschränkt ist, da wird es ihm wohl noch möglich, eine Einheit zu behaupten, wie der epische Dichter sie hat, ohne daß er darum sich die Freiheiten des Epikers gestattete; der historische Verlauf, den er berichtet, wird, wenn auch nicht einfach, doch einheitlich sein können.

Solche Historiker, die damit dem Epiker am nächsten stehn, sind die Biographen, die Geschichtsschreiber einzelner Personen; die Einheit der Person haben sie schon vorweg; damit pflegen dann aber auch noch andere, mehr oder minder wesentliche Einheiten verbunden zu sein. Je weiter sich nun jedoch das Gebiet des Historikers ausdehnt, desto mehr und mehr schwindet selbst die Möglichkeit der Einheit. Es kommen nun die verschiedenen Arten der sogenannten Spezialgeschichte, die Geschichte einzelner ganzer Völker, ganzer aus vielen Jahrhunderten bestehender Zeiträume, die Geschichte der Religionen, der Künste, der Wissenschaften. Es schreibt also nun der Historiker etwa die ganze römische Geschichte. Freilich liegt sie fertig und abgeschlossen vor ihm da, er kann erkennen, er kann wenigstens ahnen, was Gott mit den Römern gewollt habe, er kann zur Anschauung der Idee gelangen, die sich in der römischen Geschichte offenbart: gleichwohl wird es ihm schwerlich glücken, dieser Einheit der Idee gemäß auch eine Einheit des tatsächlichen Inhaltes herzustellen: denn er hat mehr als Eine Hauptperson, mehr als Eine Hauptbegebenheit, und er darf die Tatsachen, in denen er jene Idee nicht wieder erkennt, darum doch nicht beseitigen. Noch schlimmer ist derjenige Historiker daran, dessen Gebiet noch nicht einmal abgegrenzt und abgeschlossen ist, der eine Geschichte schreibt, die unvollendet noch bis in die Gegenwart hereinreicht, wie z. B. die Geschichte eines jetzt lebenden Volkes

in politischer oder in literarischer Hinsicht. Selbst wenn da der Historiker die Idee richtig auffaßte, so könnte er sie doch immer nicht zur rechten Anschauung bringen, da sie sich jedesfalls noch nicht ganz in der äußeren Wirklichkeit vollendet hat. Eben dies ist nun auch der unausweichliche Stein des Anstoßes für alle diejenigen Historiker, die endlich das allerausgedehnteste Gebiet zum Gegenstande ihrer Forschung haben, für die Universalhistoriker. Der Biograph kann in bezug auf Einheit gar wohl Schritt halten mit dem Epiker; dem Spezialhistoriker wird es schon in den meisten Fällen schwer bis nahe zur Unmöglichkeit; dem Universalhistoriker ist es geradezu unmöglich. Denn einmal besitzt der Stoff, der vor ihm liegt, eine zu reiche Fülle, als daß er ihn zur Einheit bewältigen könnte; und sodann ist ja auch dieses weite Gebiet nach der einen Seite hin, auf der Seite, wo der Historiker selber steht, noch ganz unabgegrenzt; er hat vor sich einen weiten leeren Raum, in welchem nur Gott weiß, was alles noch geschehen kann. Ihm gebricht notwendigerweise die Einheit der Idee samt allen übrigen Einheiten, die zu ihr gehören; eine auf volle Erkenntnis der Idee basierte, eine eigentlich pragmatische Weltgeschichte kann erst am jüngsten Tage geschrieben werden: so daß auch in dieser Wendung das Wort Schillers gilt: „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht."

So viel wäre über die historische Anschauung zu bemerken gewesen und über die immer mehr und mehr sich ausdehnenden Gebiete, auf welche sie sich richtet, Biographie, Spezialgeschichte, Universalgeschichte. Nun noch einiges über die sprachliche Verkörperung der historischen Anschauungen, über die historische Darstellung.

Hier kommt alles auf Ein Grundgesetz hinaus, das der Historiker mit dem Epiker gemein hat: auch von ihm wird strenge Objektivität gefordert, und von ihm um so mehr, da die Wahrheit, auf welche es in der Geschichtsschreibung abgesehen ist, bei Verletzung der Objektivität offenbar noch weit mehr

leiden würde als jene in der Schönheit beruhende Wahrheit der epischen Anschauungen. Es muß also der Historiker vor allen Dingen nur erzählen, nichts aber einmischen, das den Gang der Erzählung irgendwie unterbrechen könnte. Er soll erzählen, d. h. die als wahr erforschten Tatsachen in ihrem ununterbrochenen Verlaufe darstellen. Da darf also erstens die Forschung, die der Darstellung vorangehen soll, nicht mit in dieselbe übergehen. Zwar gibt es Gebiete genug innerhalb des weiten Bereiches der Geschichtsschreibung, in denen es zur Zeit noch unmöglich ist und wohl immer unmöglich bleiben wird, die Darstellung ganz rein zu halten von den Übergriffen der Forschung und die Resultate der Untersuchung zu geben, ohne zugleich die Untersuchung selbst vor Auge und Ohr des Lesers zu führen. Indessen wird man doch dergleichen immer nur als eine Verschmelzung historischer und didaktischer Prosa, als ein Gemisch von Erzählung und Abhandlung betrachten dürfen. Werke, die ganz oder stellenweise so beschaffen sind, werden deshalb auch ganz oder stellenweise außerhalb der eigentlichen Geschichtsschreibung liegen. Leider so die Werke der meisten neueren Historiker; Muster reiner, ungetrübter Darstellung finden sich fast nur bei den Alten, bei den Griechen und Römern; unter den Neueren etwa noch bei den Engländern und Franzosen.

Ziemlich auf Einer Stufe mit dieser unkünstlerischen Einmischung der Forschungen steht, und es begleitet dieselbe gewöhnlich die Einflechtung von Auszügen aus den Quellenschriften. Damit hört der Historiker eigentlich auf zu erzählen wenigstens er als solcher erzählt nicht mehr, und seine Darstellung verliert jene Gleichmäßigkeit des Einen Gusses, bei der allein die ruhige Erfaßbarkeit und Objektivität möglich ist; statt dessen gibt er nur eine bunt zerstreute und zerstreuende Mosaik. Damit soll nicht gesagt sein, daß dergleichen ganz und gar zu vermeiden und überall ein Fehler sei: mitunter kann sogar ein geschickt angebrachtes Zeugnis, kann die Aus-

sage eines den erzählten Ereignissen gleichzeitigen Schriftstellers viel dazu beitragen, die Ereignisse selbst zu veranschaulichen, zu objektivieren, da sie unmittelbar aus dem Geiste jener Zeit selbst entsprungen ist. Aber immer und immer wiederkommen darf dergleichen nicht; der Text der Erzählung ist keinesfalls das rechte Bett für den ganzen, vollen Strom von Beweisstellen, den etwa ein Historiker vorführen kann: dazu gibt es Anmerkungen; an denselben Ort verweist er auch am besten die Untersuchungen.

Der Historiker soll erzählen, soll Tatsachen in ihrem ununterbrochenen Verlaufe darstellen. Da darf er denn auch zweitens nichts einmischen von seinen subjektiven Empfindungen, nichts von seinen subjektiven Urteilen. Es stört schon die epische Anschaulichkeit, wenn der Epiker seine Erzählung mit sentimentalen Abschweifungen begleitet, und doch liegt der Einbildung, auf welcher das Epos zumeist beruht, das Gefühl nicht so fern als dem Verstande: wie viel mehr stört es daher die Objektivität eines historischen Werkes, das zunächst Verstandessache ist, wenn der Autor den Ausdruck seiner Empfindung nicht zurückhalten kann. Ebenso wenig darf sich aber auch der Verstand selbst in didaktischer Weise geltend machen: er soll hier nur das Wahre erforschen und soll es zu einer objektiven, verständlichen Darstellung bringen; dazu können aber Reflexionen wenig helfen, welcher Art sie nun sein mögen, philosophisch oder politisch oder moralich. Erzählt der Historiker nur alles in rechter Treue und Deutlichkeit, und womöglich von der Idee her, so kann ein verständiger Leser sich all dergleichen und noch dies und jenes dazu selber sagen, besser, als wenn es ihm vorgesagt wird. Es gibt aber nur wenige Historiker, die nicht bald mehr, bald minder sich in solcher subjektiven Didaxis gefallen hätten; namentlich die fälschlich so genannten Pragmatiker sind stark darin, von dem ersten an, der von einer pragmatischen Geschichtsschreibung gesprochen hat, von Polybius an; selbst Livius, sonst ein Muster der Dar-

stellung, gerät zuweilen in unhistorisches Politisieren hinein, mitunter in ein Politisieren von der allermüßigsten und unfruchtbarsten Art, wenn er z. B. (9, 18) berechnet, welchen Ausgang es wohl hätte nehmen können, wenn Alexander auch an die Römer geraten wäre. Eine den Alten eigentümliche Form der Reflexion, bei welcher dennoch die Objektivität gewahrt wird, sind die eingelegten Reden: sie enthalten mehr oder weniger Empfindungen und Urteile des Historikers selbst, werden aber einer objektiven Person in den Mund gelegt und in den Zusammenhang objektiver Ereignisse und Zustände verflochten; so zuerst bei Thukydides, dann bei Livius u. a. Oft indessen, namentlich bei den Römern, ist diese objektive Einkleidung nur zu deutlich eine bloße Einkleidung, ein bloßer Vorwand, wie bei Sallust. Wo man der philosophischen oder politischen Didaxis allenfalls freien Lauf gestatten mag, das ist zu Anfang oder zu Ende eines Werkes: da hemmt sie wenigstens den Gang der Erzählung nicht. Da mag der Historiker dem Leser namentlich die Idee andeuten, die er in seiner Geschichte als waltend erkannt hat; da mag er so den Leser auf den rechten Standpunkt zu setzen und ihn aufmerksam zu machen suchen, indem er in ihm allgemein menschliche und besondere vaterländische Interessen in Anspruch nimmt. Als Beispiel kann der Vater der Geschichtsschreibung dienen, Herodot, der sein Werk mit Erörterung der Frage beginnt, woher der Haß und Zwist zwischen Europa und Asien rühren: er erkennt aber darin nur die gerechte Vergeltung, die nimmer säumende Buße alter gegenseitiger Schuld. Dergleichen Einleitungen werden, wenn sie auch unhistorisch sind, doch immer zu der Sache gehören, die gerade vorliegt; tadelnswert ist es nur, sich in zu allgemeinen Reflexionen zu ergehn, die überall hin gehörten, oder gar in Alltäglichkeiten, die nirgend an ihrer rechten Stelle wären, wie z. B. die bei allem Prunk so trivialen Betrachtungen, mit denen Sallust seinen Catilina eröffnet.

Wir wollen jetzt diesen mehr negativen Regeln über die Darstellung noch einige Bemerkungen positiver Art beifügen. Sie betreffen die Anordnung eines historischen Werkes: denn auch diese wird wesentlich dazu beitragen, daß dem reproduzierenden Leser der organische Zusammenhang der erzählten Tatsachen deutlich und verständlich werde. Es kann aber die Anordnung je nach der Lage und der Ausdehnung und der sonstigen Beschaffenheit des Gebietes, das der Historiker durchwandert, eine sehr verschiedene sein, gerade wie auch die Anordnung der Epopöie nicht überall die gleiche ist. In dieser erlaubt und fordert bald die Einfachheit des sagenhaften Stoffes eine umgesäumt vorwärts schreitende Darstellung, bald die reichere Fülle und Verwickelung desselben eine rechts und links abschweifende, episodische Entfaltung: gerade so auch in der Historiographie. Lebensbeschreibungen lassen sich gar wohl ganz in gerader Linie vortragen, wohl auch noch die Geschichte mancher mehr seitab dastehenden Völker; aber die meisten Völkergeschichten sind nur mit episodischen Digressionen abzutun, und gar die Weltgeschichte in keiner anderen Weise. Hier wird es immer und immer wieder erforderlich sein, seitab noch einmal von vorn anzufangen und einen Faden nach dem anderen in das große Band der Welt, der Menschheit zu leiten; jedoch muß das so geschehen, daß dies große gemeinsame Band niemals darüber vergessen werde, daß es immer seine Bedeutung behaupte, daß man es nun in Asien, nun in Griechenland, nun in Rom, nun endlich bei den Germanen erblicke. Und bis in das Kleinste hinein muß der oberste Zweck der Anordnung die Erfaßbarkeit für den Verstand sein, eine verständige Deutlichkeit. Das Hochbedeutsame und das Minderwichtige muß jedwedes durch die Stellung, welche es erhält, und durch die Art; wie es vorgetragen wird, auch als solches erscheinen, und wo dem Historiker der Umfang oder die Bestimmung seines Werkes nicht gestattet, alle Einzelheiten zu berichten, die man kennt, muß er das Mehr- und das Minder-

wichtige zu unterscheiden wissen, das eine festhalten, das andere getrost fallen lassen. Einem Biographen Friedrichs des Großen kann es ganz angemessen sein, selbst die Farbe und den Namen des Pferdes anzugeben, das dieser König in der Schlacht von Mollwitz geritten; einem Geschichtsschreiber von Deutschland aber wird dergleichen schwerlich in die Feder kommen, er müßte denn sehr ausführlich sein wollen. So läßt auch der Epiker von dem historisch Gegebenen manche Einzelheit fallen: aber er tut das, wie wir früherhin (S. 106. 318) gesehen haben, aus ganz anderen Gründen und zu weit anderen Zwecken als der Historiker. Ein rechtes Beispiel von ungehöriger Einmischung unwesentlicher Kleinigkeiten geben mehrere der Biographien und Charakteristiken, welche der König Ludwig von Bayern unter dem Titel Walhallas Genossen veröffentlicht hat. Sie sollen und wollen in einem gewissen Lapidarstil abgefaßt sein und nur das Wichtigste und Bedeutendste sagen, so daß man sie etwa als Inschriften sollte einhauen können unter die Steinbilder. Aber wie das beobachtet ist, zeigt z. B. die Biographie Wilhelm Heinses (LB. 3, 2, 1507).

So viel von der Geschichtsschreibung; nun wenden wir uns zur zweiten Art der erzählenden Prosa, zum **Roman.**

Die Prosa des Romans liegt dem Epos um viele Schritte näher als die Prosa der Geschichtsschreibung, ja sie liegt eigentlich dicht neben ihm. Wir haben auch gesehen, wie der Roman ganz unmittelbar aus dem Epos hervorgegangen, wie er ursprünglich nichts mehr und nichts weniger gewesen sei, als eine bloße Auflösung und Übersetzung epischer Poesie in Prosa. Eigentlich bedeutet auch der Name Roman gleich dem Worte Romanze (S. 128) so viel als ein erzählendes Gedicht, abgefaßt in der romanischen Volkssprache. Und so sind denn auch die Unterschiede, die sich nach und nach zwischen Epos und Roman ausgebildet haben, zum Teil mehr veranlaßt worden durch die einmal erwählte prosaische Form, als sie eigentlich begründet wären in einem ursprünglich eigentümlichen Wesen des Romans.

Wir wollen nun sowohl die Übereinstimmungen als die Unterschiede zu erörtern suchen.

Haupt- und Grundgesetz für den Roman wie für das Epos ist die Einheit, die Einheit in all ihren Abzweigungen und Spiegelungen: Einheit der Idee, Einheit des Verlaufes der Tatsachen, und worin sich diese vorzüglich kund tun wird, Einheit der Hauptperson und Einheit der Hauptbegebenheit, als des Punktes, in welchem alle etwa zerstreuten Radien des Verlaufes der Tatsachen sich zuletzt doch wieder vereinigen. Denn der Verlauf braucht sich hier so wenig als im Epos geradlinig zu entwickeln; ja der Roman liebt, wie die ausgebildete Epopöie, eine kunstreiche Verschlingung, er liebt Episoden, wenn nur der leitende Hauptfaden darüber nicht verloren geht. Die Odyssee bei ihrem Wechsel der Personen und des Lokales und bei ihrer episodischen Gliederung würde einen vollkommneren Roman abgeben als die Iliade in ihrem zwar einfachen, aber doch nicht recht einheitlichen Verlaufe.

Die Wirklichkeit nun, die in solcher Weise vielgliedrig entfaltet und zugleich durch jene Einheiten wieder zusammengehalten wird, braucht, wie der Roman sich einmal ausgebildet hat, nicht in solcher Weise historisch zu sein, als das vom Epos gefordert wird. Das Epos verlangt jedesmal, wie das früher umständlich ist dargetan worden, einen sagenhaften Stoff: es muß immer entweder Sagen vortragen, oder wenn auch wahrhafte Geschichte, dann diese doch aufgefaßt in Art der Sage. Ebenso war es nun freilich auch in den ältesten Romanen: nicht bloß in denen, die nur prosaische Auflösung waren von älteren Epopöien, sondern auch in den selbständigeren Originalschöpfungen, die zunächst auf sie folgten: auch diese lehnten sich immer an die volksmäßigen, sagenhaften Überlieferungen: so im sechzehnten Jahrhundert der an Riesensagen Südfrankreichs sich anlehnende Roman Gargantua, den französisch zuerst Rabelais und nach ihm dann Fischart deutsch bearbeitete; ebenso auch der Eulenspiegel und der Schwarzkünstler

Johannes Faust: beides sind historische Personen, aber umgestaltet von der ausschmückenden Hand der Sage. Indessen war doch das Epos nur darum untergegangen und hatte sich nur darum in die prosaische Form flüchten müssen, weil diejenige poetische Stimmung, auf welcher allein die Sage fußen kann, vom Volke gewichen war. Da konnte denn auch der Roman nicht länger sagenhaft bleiben, und es ward ein Vorrecht dieser neueren prosaischen Epiker vor den früheren poetischen, daß ihnen freie und willkürliche Erfindung gestattet ist. So willkürliche aber doch nicht, daß die Wirklichkeit, in deren Form der Romanschreiber seine Anschauungen kleidet, ganz frei und ohne Halt in der Luft schweben dürfte; sie muß immer noch einen Anschein von historischem Grund und Boden haben. Dieser historische Anschein kann aber von doppelter Art sein. Entweder erfindet der Verfasser alles, alle Personen und alle Begebenheiten, und gibt ihnen nur im allgemeinen eine historische Farbe, ein historisches Kostüm, verleiht ihnen nur den Lokalton einer gewissen Zeit und eines bestimmten Landes. Dies Kostüm ist sehr der Mode unterworfen: jetzt meistens gilt die jetzige Zeit, vor einem halben Jahrhundert galt der skandinavische Norden, noch früher die Zeit der Kreuzzüge, des Faustrechtes, der heiligen Vehme, und wie es sonst noch beliebt ward das Mittelalter umheimlich zu betiteln, noch früher, wie in den Schäferromanen Salomon Geßners, jenes allerdings mehr geträumte, als historisch gewußte halbgoldene Zeitalter der Hirten und Hirtinnen in Arkadien. Oder aber man gibt dem Roman geradezu einen wirklich historischen Hintergrund und füllt und vertieft diesen Hintergrund mehr oder weniger; man erfindet zwar die hauptsächlichen Personen und die hauptsächlichen Begebenheiten des Vordergrundes, aber man verflicht sie mit historisch gegebenen und in der wirklichen Geschichte bedeutsamen, mögen diese auch in dem Romane minder bedeutsam eingreifen. Solche halbhistorische Romane sind in England durch Walter Scott auf die Bahn gebracht worden; sie fanden zahlreiche deutsche Nach-

ahmer, deren einige mit besonderem Beifall aufgenommen wurden. Man kann auch nicht leugnen, daß dies halbgeschichtliche Verfahren die Anschaulichkeit um ein beträchtliches fördert und man mag, wenn man günstig urteilen will, in dem großen Beifall, den solche Romane gefunden haben und immer noch finden, einen erfreulichen Überrest des epischen Geistes erkennen, der einst alle Völker Europas und vor allen das deutsche beseelt hat. Wohl zu unterscheiden von diesen halbhistorischen Romanen sind die eigentlich historischen, wie sie bei uns im siebzehnten Jahrhundert durch Daniel Caspar von Lohenstein, später wieder, im achtzehnten Jahrhundert, durch August Gottlieb Meißner und Ignaz Aurelius Feßler aufgekommen sind, und wie sie in unseren Tagen Louise Mühlbach mit wahrhaft erschreckender Schreibseligkeit zu liefern pflegt. Solche Romane rücken dicht an das Epos. Denn hier sind die Hauptpersonen selbst historisch und ebenso alle Hauptbegebenheiten, wie z. B. Alkibiades bei Meißner, Alexander der Große bei Feßler, Arminius und Thusnelda bei Lohenstein. Aber mit dichterischer Freiheit werden sowohl die historischen Nachrichten anders gewendet, als Lücken in denselben ergänzt. So wären denn solche Romane ihrem Wesen nach durchaus episch, und es ist nur die Schuld der Schriftsteller, daß sie ihren Vorteil nicht besser verstanden und benutzt haben: aber Lohenstein war dafür zu gelehrt und pedantisch, Feßler zu unklar und ungleichmäßig in sich selbst, Meißner endlich und manche andere zu flach.

Mit der Erlaubnis, den Stoff selbst zu erfinden, ist jedoch dem Romandichter eine Pflicht auferlegt, die sich unter den Anforderungen an die epische Kunst nicht in dem Maße geltend macht: die Pflicht einer sorgfältigen Charakteristik. Der Epiker, dem mit den Begebenheiten und den Namen seiner Personen auch die Charaktere derselben überliefert sind, und der von der Sage und der Geschichte her bei seinen Zuhörern einige Bekanntschaft mit denselben voraussetzen darf, ist deswegen auch

der Pflicht und der Mühe überhoben, die Charaktere weitläufig zu entfalten: seine Sache ist nur, daß er die Personen ihrem Charakter gemäß handeln und reden lasse; und in dieser Beziehung genügt dem Epiker oft ein einziges Wort, eine einzige Tat. Anders im Roman. Da hier die Wirklichkeit ganz oder doch zum größten Teile eine erst erfundene zu sein pflegt, so bringt der Leser nicht die Erwartung mit, wie die Personen ihrem längst gegebenen und bekannten Charakter gemäß handeln und reden, sondern vielmehr die, welchen Charakter sie überhaupt erst zeigen werden. Der Romanschreiber muß also von Anfang bis Ende darauf bedacht sein, seine Personen durch Taten und Reden zu charakterisieren: Taten und Reden sind hier nicht, wie im Epos, bloß Ergebnisse des Charakters, sondern zugleich Mittel der Charakteristik. Aber auch wirklich durch Taten und Reden: der gemeinte Charakter muß sich lebendig und wirksam an den Personen selbst erweisen und in ihnen und durch sie. Es ist verfehlt, wenn man den Charakter abgelöst von dem, welchem er eigen ist, zum Gegenstande einer besonderen Darstellung macht; man darf nicht sagen: Felix war gutmütig, aber schwach usf., sondern man muß es dem Leser überlassen und es ihm überlassen können, aus der ganzen tätigen Erscheinung der Person sich gerade diesen Charakter zu entnehmen. Wir haben nun bereits beim Epos gesehen (S. 80), daß Reden um vieles charakteristischer sind als Taten, daß es daher auch Zeiten und Völker gebe, wo man es in epischen Dichtungen liebe, den Verlauf der Begebenheiten mit einem beinahe überwiegenden Dialog zu begleiten. Noch um so mehr muß im Roman, wo die Charakteristik so viel wichtiger ist, die Anwendung charakterisierender Reden vorteilhaft erscheinen. In der Tat gibt es auch genug Romane, die ganz oder doch beinahe ganz in Dialogen abgefaßt sind und damit in das Gebiet des Dramas hinübergreifen, weshalb es denn auch für Zschokke ein leichtes gewesen ist, seinen Roman Abällino späterhin in ein Drama zu verwandeln, wie es umgekehrt auch nicht

sonderlich schwer sein würde, aus Goethes erstem Drama, dem Götz von Berlichingen, einen dialogischen Roman zu machen; ja er ist gewissermaßen schon ein solcher. In anderen Romanen tritt an die Stelle des Zwiegespräches eine Formgebung, die damit verwandt, die auch dramatischer Art ist, die aber vom Drama mehr nur das lyrische Element, die Fixierung ein zelner lyrischen Zustände festhält: das ist die Form der Briefe und die des Tagebuches, wie sie in Goethes Werther vereinigt erscheinen. Ebenfalls dramatischer Art ist diese Form insofern, als eine Reihe von Briefen einem Dialog gleichkommt: sollten sie auch, wie im Werther, alle von einer und derselben Person sein, so ist es doch nur eine Reihe von Fragen ohne Antworten und von Antworten ohne Fragen, zu denen man sich aber die Antworten und die Fragen gar wohl ergänzen kann; also die eine Hälfte eines Dialogs, dessen andere Hälfte sich von selbst versteht. Und die Selbstgespräche in einem Tagebuche stehn ganz gleich den Selbstgesprächen, den Monologen eines Dramas: es sind eben Gespräche, die man mit sich selber führt; man wird von der Leidenschaft so außer sich gesetzt, daß ein leidenschaftlicher Monolog, wenn auch nicht die Form, doch Wesen und Gehalt eines Dialoges hat. Aber es überwiegt bei dieser Auffassung und Darstellung des Romanstoffes das Individuell-lyrische; darum taugt auch eine solche Form recht eigentlich zum Ausdrucke einer von Moment zu Moment neu aufgeregten Empfindung, und sie hat von jeher ihre Anwendung besonders in solchen Romanen gefunden, die man sentimentale oder empfindsame nennt: an ihrer Spitze steht Goethes Werther.

Als wir die Epopöie miteinander besprachen, erwies sich als eine notwendige Folge ihrer sagenhaften Natur die Ausschließung des Komischen; es erwies sich, daß jedes komische Epos von vornherein eine mißglückte Unternehmung sei (S. 117). Für den Roman, der sich einmal von jener ersten Grundforderung der sagenhaften Natur frei gemacht hat, gelten natürlich

auch nicht die weiteren Folgen derselben; er braucht nicht sagenhaft zu sein, es steht ihm also auch das weite Gebiet des Komischen offen. Das Epos ruht so sehr mit beiden Füßen in der Einbildung, daß es einen fortgesetzten Widerspruch des Gefühles und des Verstandes, die Laune und den Spott nicht als herrschenden Charakter der ganzen Dichtung dulden mag. Am Roman dagegen hat vermittelst der verständigen Form der Prosa der Verstand einen solchen Anteil gewonnen, und das Gefühl ist durch die hier bedeutsamere Charakteristik zu solcher Wichtigkeit gelangt, daß sich beide wohl auch in ihren Widersprüchen können geltend machen, daß im Roman Spott und Laune zulässig sind, samt den Steigerungen und Veredlungen derselben, Ironie und Humor. Man nennt all dergleichen Romane im allgemeinen komische, während dann wieder insbesondere diejenigen komisch heißen, in denen die Wirklichkeit unter dem Lachen des Gefühls mit Laune angeschaut wird, und mehr mit Laune als mit Spott. Überwiegt dagegen der Spott, der lachende Verdruß des Verstandes, so heißt der Roman ein satirischer. Und so bilden dann auch die humoristischen wieder eine besondere Klasse. Diese letzteren zeichnen sich vor den übrigen komischen und überhaupt vor allen Romanen durch die große Einfachheit aus, durch den Mangel an Verwickelung, der ihrer geschichtlichen Wirklichkeit eigen zu sein pflegt. Führt man Yoricks empfindsame Reise von Sterne, führt man die humoristischen Romane von Jean Paul auf den eigentlichen historischen Kern zurück, wie wenig bleibt da, wie wenige Begebenheiten, und in welcher einfachen Verknüpfung! Aber der Humor braucht nicht mehr, ja ein Mehreres würde ihm nur hinderlich sein. Denn eine größere Zahl und eine reichere und buntere Verwickelung der Begebenheiten würde die Produktion wie die Reproduktion innerhalb der angeschauten Wirklichkeit festbannen, während gerade der Humor sich über sie aufzuschwingen strebt; er braucht und faßt aus ihr nur einige wenige Punkte ins Auge und knüpft an diese sein reiches

Gewebe. Spott und Laune sind nicht so mit wenigem zufrieden; sie verlangen immer neue und neue Situationen, die ihren Widerspruch reizen, denn Laune ist ja nur das Lachen der Sentimentalität; die Sentimentalität wird aber niemals in so nachhaltige Bewegung versetzt wie das Gemüt; deshalb bedarf auch die Laune einen öfter wiederholten Anstoß als der Humor, das wehmütige Lächeln des Gemütes.

In den satirischen Romanen macht sich der Verstand in höherem Grade geltend, als ihm das jemals in einer Epopöie würde verstattet sein. Gleichwohl macht er sich niemals so ausschließlich geltend, daß nicht auch das Gefühl mit seiner Laune hineinspielen sollte. Und so ist auch hier dem Roman immer noch in prosaischer Form ein poetischer Gehalt gesichert Erst in den eigentlich didaktischen Romanen sehen wir alle Poesie gänzlich beiseite geschoben, in solchen Romanen, mit denen es ganz eigentlich nur auf Belehrung des Verstandes abgesehen ist, in denen eine geschichtliche Wirklichkeit nur darum erzählt wird, um damit irgend eine philosophische oder moralische oder politische Tendenz oder dergleichen in lehrhafter Weise zu verfolgen. In solchen Romanen (Deutschland ist zu allen Zeiten reich daran gewesen, im siebzehnten wie im achtzehnten Jahrhundert: ich erinnere an Friedrich Heinrich Jacobis Woldemar) hat die prosaische Form über das epische und poetische Wesen einen vollständigen Sieg davon getragen: denn die Einbildung ist hier ganz zur Dienerin des Verstandes, die angeschaute Wirklichkeit ganz zum bloßen Werkzeug ihrer Lehren herabgesetzt. Gewonnen hat man damit nicht viel, so wenig als mit dem didaktischen Epos. Im didaktischen Epos erscheint das didaktische Element nur unpaßlich für die poetische Darstellung, und im didaktischen Romane das epische Element unpaßlich für die prosaische; einem didaktischen Epiker möchte man am liebsten die Lehre, einem didaktischen Romanschreiber am liebsten die epische Wirklichkeit schenken, an welcher er lehrt.

Es gibt nun noch eine oder zwei Unterarten vom Roman, die sich zu dem, was gewöhnlich Roman heißt, ziemlich ebenso verhalten, wie die poetische Erzählung zur Epopöie. Es sind das die **Erzählung** (der Ausdruck wiederholt sich) und die **Novelle.**

Wir hatten früherhin (S. 103. 119) die poetische Erzählung darin von der Epopöie unterschieden gefunden, daß jener ein kleinerer Umfang, eine geringere Verwickelung, ein leichterer Inhalt eigen ist, daß ihre epische Wirklichkeit keine sagenhafte zu sein braucht und sogar erst vom Dichter erfunden sein kann, daß sie endlich deshalb Laune und Spott beinahe mit Vorliebe in sich aufnimmt. So vielseitig ausgebildet ist nun freilich der Unterschied zwischen der prosaischen Erzählung und dem Romane nicht. Denn schon der Roman bedarf keines sagenhaften Bodens, er kann aus Anschauungen der Gegenwart und aus einer frei schöpfenden und erfindenden Phantasie hervorgehn, und Spott und Laune, Ironie und Humor können auch seine Darstellung von Anfang bis zu Ende begleiten. Es bleibt daher nur dieser eine Umstand, daß die prosaische Erzählung in sich einfacher und minder verwickelt und von geringerem Umfange sei als der Roman. Und damit ist allerdings keine sonderlich scharfe Trennungslinie gezogen: denn verschiedene Personen und Zeiten haben für das Mehr oder Minder der Verwickelung und Ausdehnung auch einen verschiedenen Maßstab. Zudem halten auch Verwickelung und Ausdehnung nicht immer gleichen Schritt: es gibt erzählende Prosawerke, die in sich so kurz sind, äußerlich aber so lang und breit, daß man sie aus dem einen Grunde Erzählungen nennen könnte und aus dem anderen Romane: so die humoristischen Erzählungen Jean Pauls; und umgekehrt liegt nicht selten in dem geringsten Umfange, wie ihn nur die sogenannten Erzählungen haben, eine Fülle des Inhalts, die für den weitläuftigsten Roman hinreichen würde: Beispiel die Novellen des Cervantes. Daher herrscht denn auch unter den Schriftstellern wie im Publikum eine beständige Unsicherheit im Gebrauche dieser Namen.

Gebräuchlicher übrigens als die Benennung Erzählung ist eine von den Italienern und Spaniern entlehnte, **Novelle** *(novella, novela)*. Und nicht selten wird in der Theorie wie in der Praxis ein Unterschied zwischen beiden gemacht. In folgender Weise. Eine Erzählung, welche ruhig vorwärts schreitet, den Verlauf der Begebenheiten beim allerersten Anfange beginnt und ihn in möglichst geradem Gange bis zum letzten Ende vollständig ausführt, eine solche gänzlich und rein epische Erzählung nennt man dann auch eine Erzählung. Nimmt dagegen die Darstellung einen mehr dramatisch bewegten Charakter an, verweilt sie nur bei den bedeutsameren und wichtigeren Situationen, zeigt sie ihren Helden gleich beim ersten Auftreten so, daß er durch Handeln und Leiden eine volle und gespannte Teilnahme in Anspruch nimmt, und bricht sie ab, wenn das Wesentliche geschehen und vollbracht ist, so daß sich der Leser das Minderwesentliche, das noch übrig bleibt, in eigenen Gedanken hinzu ergänzen kann: ist die Erzählung so beschaffen, so heißt sie eine Novelle. Eine Erzählung wird also z. B. damit beginnen, daß der Held von Vater und Mutter Abschied nimmt und in die Fremde zieht, und wird endigen mit dem Gastmahl und dem Tanz bei seiner Hochzeit; eine Novelle dagegen zeigt ihn, sowie sie anhebt, etwa gleich mitten in der Wanderung, weit fort in der Fremde, gleich in allerlei Reiseabenteuern, und sie ist schon fertig, sowie jedes sieht, daß es zu einer Hochzeit kommen müsse, aber bis zur Hochzeit selbst geht sie gerade nicht fort. Dieser Unterschied wäre ganz gut, und man müßte ihn billigen, wenn er nur durchzuführen wäre. Aber so scharf sondern sich die beiden Arten der Darstellung nicht überall; man bedürfte dann eigentlich noch einiger Unter-Unterschiede, zur vollständigen Klassifikation würden noch novellenartige Erzählungen und erzählungartige Novellen gehören. Zudem erscheint dieser Gegensatz auch insofern noch willkürlich, als er weder in dem Worte Erzählung, noch in dem Worte Novelle irgendwie sprachlich begründet ist. Die Italiener haben seit dem Ende des

dreizehnten Jahrhunderts, wo diese Gattung der Literatur bei ihnen beginnt, alle und jedwede erzählende Prosa, sobald man meinte damit etwas bisher noch nicht Erzähltes oder nicht so Erzähltes zu berichten, und sobald der Umfang ein eng begrenzter, selbst wenn er der allergeringste war, *novella* genannt, d. h. eine kleine Neuigkeit. Novelle bedeutet mithin so viel als *Anekdote,* und Anekdote hat ja auch ursprünglich ganz denselben Sinn und bezeichnet eine noch nicht herausgegebene, noch unbekannte, neue Geschichte. Alle und jede eng begrenzte erzählende Prosa, auch die eigentlich historische, kann also mit dem Namen Novelle belegt werden. So enthält die älteste italienische Novellensammlung, die noch dem dreizehnten Jahrhundert angehörenden Cento novelle antiche, unter andern eine ganze Menge solcher Stücke, die wir historische Anekdoten nennen würden, einzelne Taten und Reden von bedeutenden Personen des Mittelalters, die oft nur wenige Zeilen umfassen. Erst über ein halbes Jahrhundert später gelangte die italienische Novelle durch Boccaccios Decamerone zu einer größeren Kunst der ausführlichen Darstellung und wandte sich zugleich beinahe gänzlich von dem eigentlich Historischen ab. Aber wohl zu merken: erfunden hat Boccaccio keine einzige seiner hundert Geschichten, sie haben alle, wenn nicht historische, dann immer sagenhafte Natur, die Darstellung hält sich in allen samt und sonders in der episch ausführlicheren Weise jener sogenannten Erzählungen, und gleichwohl nennt er alle Novellen. Und ebenso sind die spanischen Novellen beschaffen, z. B. die von Cervantes, auch sie würden nach jener Theorie Erzählungen zu nennen sein. Nur darin weicht Cervantes von Boccaccio ab, daß er den Inhalt seiner Novellen wohl großenteils schon selber erfunden hat: er lebte aber auch in einer Zeit, wo in Spanien wie in anderen Ländern das Epos und mit ihm die sagenhafte Richtung der Literatur längst abgestorben war Nach all diesem ist es nichts als eine pure Willkürlichkeit, wenn wir nun die Sache geradezu auf den Kopf stellen wollen

und Erählungen der Art, wie sie bei den Italienern und Spaniern Novellen heißen, Erzählungen nennen, solche aber, wie jene eigentlich gar nicht gekannt haben, gerade solche nur Novellen mit diesem italienischen und spanischen Namen. Der ganze Unterschied ist ersonnen, wie jener zwischen Ballade und Romanze (S. 130).

Noch mag, mehr als eine historische Notiz, bemerkt werden, wie man in neuerer Zeit Romane aus mehreren in sich abgeschlossenen, aber untereinander zusammenhangenden Novellen zusammengesetzt hat. Es gibt dergleichen Romane von Steffens, z. B. Die Familien Walseth und Leith (1827) und Die vier Norweger (1828); er hat dafür den Namen **Novellenzyklus** erfunden. Da hier das Ganze des Romans aus einer Reihe einzelner Novellen erwächst, so ist damit wenigstens das wieder bestätigt, daß sich die Erzählung oder Novelle vom Roman unterscheide durch ihre Einfachheit oder Kürze, oder mit andern Worten, daß sich die Novelle zum Roman verhalte, wie die epische Rhapsodie zur Epopöie.

Nachdem wir so die beiden Hauptarten der erzählenden Prosa, die Prosa der Geschichtsschreibung und die des Romans, für sich und in ihrem Verhältnis untereinander und zur Epik betrachtet haben, ist noch von zwei Abarten derselben zu reden, vom Gespräch und von der Beschreibung.

Was nun zuerst das **Gespräch** betrifft, so haben wir bereits vorher bei Betrachtung des Romans gesehen, daß dieser es liebe, bei einzelnen epischen Situationen in lyrischer Weise zu verweilen und die von irgend einer Tatsache angeregten inneren Zustände in dialogischer Form zu entwickeln. Greift man nun eine solche Situation ganz vereinzelt auf und baut auf sie in dieser Vereinzelung einen Dialog, so daß die Situation nur noch aus diesem Gespräch zu erkennen, selbst aber nicht eigentlich erzählt ist, so entsteht daraus, was man vorzugsweise Gespräch nennt. Dergleichen läßt sich mit der lyrischen Epik zusammenstellen. Als wir von dieser, von Ballade und Romanze

sprachen (S. 120. 128 fg.), haben wir in der Poesie mehrerer Völker genug Dichtungen angetroffen, die weiter nichts sind als Dialoge, ruhend auf dem Hintergrunde einer einfachen und bloß durch das Zwiegespräch angedeuteten epischen Situation. Wenn die prosaischen Gespräche gewöhnlich etwas länger und breiter ausgeführt sind, so ist das eine mehr zufällige Folge der äußeren Form. Als Erfinder dieser Nebenart von poetischer Prosa ist wahrscheinlich Lucian zu bezeichnen; in seinen Gesprächen bringt er teils göttliche Wesen zusammen, teils, indem er sie in die Unterwelt verlegt, historische Personen, die im Leben nicht wohl hätten miteinander sprechen können, weil sie ganz verschiedenen Völkern oder gar auch verschiedenen Zeiträumen der Geschichte angehören. Namentlich in diesen Totengesprächen gibt ihm die Wechselbeziehung, in welche die beiden Redenden durch ihre Rede kommen, oft das beste Mittel an die Hand zu einer anschaulichen Entwickelung hrer Charaktere. In neuerer Zeit ist Lucian von Engländern und Franzosen nachgeahmt worden; bei uns namentlich von Wieland in dessen Gesprächen in Elysium und im den Neuen Göttergesprächen. Damit zusammenzustellen sind die meisten Idyllen Salomon Geßners und Maler Müllers, insofern es meistens eben solche Gespräche sind, solche dialogische Entwickelungen episch motivierter innerer Zustände, nur Gespräche von Schäfern und Schäferinnen und Satyrn u. dgl. Es ist nicht zufällig, daß diese ganze Art und Form bei den Griechen erst so spät aufgekommen und zu uns nur durch Nachahmung gelangt und jetzt seit langem wieder ungebräuchlich geworden ist: sie hat etwas Unkünstlerisches, das man nicht wohl leugnen kann: hier, wo der Dialog nicht innerhalb eines Romans, nicht organisches Glied solch eines größeren Ganzen ist, sondern für sich allein dasteht, macht er auch für sich selbst Ansprüche und sollte nun diese Ansprüche durch größere Kunstmäßigkeit der Darstellungsform zu bekräftigen und zu sichern suchen: gerade hier erscheint das prosaische Gewand einer in sich

poetischen Produktion in seiner vollsten Ungehörigkeit. Auch die griechischen Idyllendichter und nach ihnen Virgil bedienten sich wiederholendlich der Gesprächsform; aber diese dialogischen Idyllen sind wie die anderen ganz dichterisch gestaltet, auch in Versen abgefaßt. Und schon in einer viel früheren Zeit hatte die griechische Literatur solche abgerissene Gespräche: die μῖμοι des Syrakusaners Sophron, eines Zeitgenossen des Euripides, so genannt, weil darin das gewöhnliche Leben in seinen Sitten und Charakteren mit treuer Nachahmung aufgefaßt und dargestellt wurde: aber auch diese Mimen waren nicht prosaisch, wenn schon man es hin und wieder so angegeben findet: es ist dargetan, daß sich Sophron nur eine größere Freiheit im wechselnden Rhythmus und Längenmaß der Verse genommen, daß er sich in diesen seinen halbdramatischen Dichtungen nur nicht der im eigentlichen Drama für den Dialog gewohnten Versarten bedient habe.

Sodann die **Beschreibung**, diese das prosaische Gegenbild der didaktischen Epik; sie hat es gleich dieser mit der ruhenden Wirklichkeit zu tun. Aber sie handhabt diesen Stoff doch in anderer Weise. Die didaktische Epik hat stets ein lyrisches Element, ihre Lehren haben Bezug auf das Gefühl: hier dagegen, hier in einer prosaischen Schrift wird hauptsächlich eine vom Verstand zum Verstande gerichtete Belehrung bezweckt, hier kann Beziehung auf das Gefühl nicht gefordert werden. Eins jedoch ist auch hier notwendig, nämlich daß der Verfasser durch eine gleichsam historische Entwickelung es der Einbildungskraft möglich mache, dem reproduzierenden Verstande hilfreiche Dienste zu leisten. Und dadurch reiht sich dann die beschreibende Prosa an die erzählende, während sie auf der anderen Seite, da sie keine eigentlich erzählende ist, nicht die bewegte Wirklichkeit darstellt, in das Gebiet der lehrhaften, der didaktischen hinüberreicht. Es wird also die prosaische Beschreibung schon der prosaischen Deutlichkeit und Verständlichkeit wegen, es wird auch sie gleich der in Gedich-

ten, wo es nur irgend geht und so gut es geht, sich sukzessiv zu gliedern suchen. Es ist das freilich nicht überall leicht und am schwersten da, wo die Beschreibung am häufigsten gefordert wird, in den Naturwissenschaften. Aber auch hier wird es in den meisten Fällen möglich sein, sich dieser Regel eines geordneten, gleichsam historischen Fortschrittes wenigstens annäherungsweise zu unterwerfen, und je mehr es geschieht, desto förderlicher wird es auch den lehrhaften Zwecken sein. Hat also z. B. ein Botaniker eine Pflanze zu beschreiben, so wird er nicht jetzt von der Frucht, dann von der Wurzel, dann von der Blüte, dann von den Blättern reden, sondern er wird das Bild am besten in der Reihenfolge entwerfen, in welcher die Pflanze selber sich entwickelt; seine Beschreibung wird Schritt für Schritt einen solchen Gang einschlagen, daß man den Verlauf der Pflanze von der Wurzel an durch Stengel, Blätter und Blüte bis zur Frucht gleichsam geschichtlich verfolgt, daß sie gleichsam vor unseren Augen wächst. So auch in der Geographie, in der Topographie. Hier wird auch der am anschaulichsten beschreiben, den Verstand am besten belehren, der die Einzelheiten des ganzen großen Bildes sukzessiv zu ordnen weiß, der uns, wie ein Führer den Wanderer, nach und nach von Berg zu Berg, von Fluß zu Fluß geleitet. Ein Muster einer solchen sukzessiven oder progressiven naturhistorischen Landbeschreibung liefern E. Pöppigs Reisen in Chile, Peru und auf dem Amazonenstrome 1827—1832, überhaupt vielleicht eines der besten unter allen neueren Werken dieser Art. Hier soll z. B. einmal die südamerikanische Gebirgswelt namentlich in bezug auf ihre Vegetation geschildert werden. Es wäre schon progressive Anordnung genug gewesen, wenn der Verfasser die Einzelheiten nur aufgezählt hätte, wie sie Stufe für Stufe etwa vom Fuße des Berges bis zum Gipfel aufeinander folgen. Aber er weiß die Anschaulichkeit noch zu steigern, indem er wirklich erzählt, wie er eines Tages in die Berge hinauf gezogen sei; und nun sehen wir mit ihm

und aus seinen Augen eins nach dem andern an ihm und an uns vorübergehen, und wir können zuletzt die einzelnen Erscheinungen in unserer Erinnerung so ununterbrochen zusammenhangend festhalten, als wären wir mit ihm gegangen. Nicht minder ausgezeichnet und musterhaft ist Alexander von Humboldts Aufsatz Über die Steppen und Wüsten (Ansichten der Natur Bd. 1, im Auszug LB. 3, 2, 1161): die Prärien Südamerikas werden hier in anschaulichster Folge geschildert, indem die Beschreibung sich an die Tages- und Jahreszeiten anschließt und die einzelnen Erscheinungen so vorführt, wie sie mit diesem zeitlichen Wechsel selbst auch wechseln.

Eine in solcher Weise historisch gewendete Beschreibung ist schon dergleichen naturwissenschaftlichen Werken vorteilhaft und insofern von ihnen zu fordern: noch um vieles mehr wird es in dem Wesen einer eigentlich erzählenden Schrift begründet sein, daß an denjenigen Stellen, wo die Erzählung in die Beschreibung übergeht, die letztere, um den Ton des Ganzen nicht zu stören, auch den Anschein von Erzählung gewinne. Und dergleichen Stellen müssen häufiger oder seltener wie in jedem epischen Gedichte, so auch in den verschiedenen Arten der erzählenden Prosa sich vorfinden, im Roman sowohl wie in Geschichtswerken. Die Geschichtsschreibung wird öfter in die Erdbeschreibung überschweifen müssen; und auch der Verfasser eines Romans hat jezuweilen eine Gegend, oder er hat die Kleidung einer seiner Personen zu beschreiben. Wie es der Historiker zu halten habe, wo er als Geograph sprechen muß, lehrt durch das schönste Beispiel Johannes von Müller im Anfang der Schweizer Geschichte: da ist kein verworrenes und verwirrendes Hin- und Herschweifen, sondern in der wirklich lehrhaften Übersichtlichkeit schreitet die Beschreibung von Süden gegen Norden, von den Höhen in die Täler nieder. Insbesondere von der erzählenden Prosa des Romans, d. h. des prosaischen Epos, kann man verlangen, daß ihre Beschreibungen gehalten und getragen seien von dem Fortschritte der Erzählung, daß

sich hier die ruhende Wirklichkeit mit und in der tatsächlich bewegten historisch entwickle. So sind z. B. auch alle die vielen norwegischen Landschaftsschilderungen behandelt, die in den erwähnten Romanen von Steffens vorkommen; und ebenso, ich nenne dies Beispiel als eins der vorzüglichsten Muster, verfährt die „Novelle“ von Goethe (LB. 3, 2, 689): hier ist die Erzählung von Anfang bis zu Ende fast unausgesetzt von Beschreibung begleitet, aber die Beschreibung ist so unlösbar in die Erzählung verwoben, daß sie darüber selbst einen ganz historischen Charakter angenommen hat. Nicht so musterhaft sind bei Walter Scott nnd seinen Nachahmern die ihnen so beliebten und geläufigen Schilderungen der Äußerlichkeit von Personen, ihres Aussehens, ihrer Kleidung usf. Auch die epische Poesie ist oft genug im Fall Kleidungen oder Waffen zu beschreiben: aber wie verfährt in dergleichen Umständen z. B. Homer? Wie schon früher (S. 35) berührt worden, erzählt er, wie die Waffen nach und nach entstehn, erzählt er, wie die Kleider Stück für Stück angelegt werden: er weiß das an sich Unbelebte und Unbewegte mit in den belebten und bewegten Gang der Ereignisse hinein zu ziehen. So sollte es denn auch die prosaische Epopöie, der Roman, halten. Nicht aber so Walter Scott: er beschreibt in allen solchen Fällen wirklich nur, er läßt das Ruhende in seiner Ruhe, er schaut das, was in der Wirklichkeit nebeneinander ist, auch nebeneinander an, obgleich er es doch nur nacheinander vorführen kann, es also auch in einem historischen Nacheinander auffassen sollte, er bleibt stille stehn, geht nicht vorwärts.

Von einer Art didaktisch erzählender Prosa, die eigentlich als organisches Glied in Werke der Geschichtsschreibung gehört, die aber auch öfters eine selbständige Geltung für sich in Anspruch nimmt, sprechen wir noch zuletzt besonders. Es ist dies die sogenannte **Charakteristik.** Einem Historiker ist es oft zweckdienlich, den Charakter irgend einer ausgezeichneten Person, deren Geschichte er erzählt hat oder erzählen

will, noch zuletzt oder vorher zum Gegenstande einer besonderen Darstellung zu machen, damit derselbe durch diese psychologische Zusammenfassung in ein noch helleres Licht trete Denn vielleicht gestattet ihm der geringe Umfang oder die Bestimmung seines Werkes nicht, die Geschichte jener Person so umständlich zu erzählen, daß aus den erzählten Taten und Reden der Charakter in genügender Deutlichkeit hervorleuchtete, oder er hat auch vielleicht eine solche Fülle tatsächlicher Einzelheiten zu berichten, daß er fürchten muß, der Charakter werde dadurch eher verdunkelt. Dann ist ihm, dem Historiker, diese Aushilfe, eine abgelöste, besondere Charakteristik als Einleitung oder als Rekapitulation am Schlusse, wohl zu erlauben, während in einem Roman dergleichen von vornherein nur tadelhaft wäre: denn der Roman soll einmal, das ist ja ein hauptsächlicher Zug seiner Eigentümlichkeit, durch Taten und Reden charakterisieren, nicht außerhalb derselben. Eine solche Charakteristik gehört nun wesentlich auch mit zur Beschreibung: denn auch hier ist der Gegenstand der Darstellung ein unbewegt verweilender: der Charakter ist ja der eine unveränderlich ruhende Grund der vorüberfließenden und bunt wechselnden Taten und Begebenheiten. Soll nun aber diese Darstellung zu dem historischen Wesen der übrigen Teile des Werkes passen, so muß auch sie, muß auch die Charakteristik eine historische Farbe annehmen. Und das ist gar nicht so schwer, denn einerseits gliedert sich jede wohlgehaltene psychologische Entwickelung von selbst in solcher Weise, entwickelt sich in einer kausalen Reihenfolge, und sodann muß hin und wieder auf bezeichnende und beweisende Begebenheiten aus dem Leben der charakterisierten Person Bezug genommen werden, womit dann die Charakteristik wenigstens stellenweise in das Gleis der eigentlichen Erzählung zurücklenkt. In diesem Stück ist Johannes von Müller weniger ein Muster: seine Charakteristiken, z. B. die Ludwigs XI. und Karls des Kühnen (LB. 3, 2, 831 und 835), tragen mehr das Gepräge einer aus Einzel-

heiten etwas künstlich zusammengesetzten Mosaik, als sie daraus zu einem belebten Organismus erwachsen wären. Höher stehen in dieser Beziehung außer Fr. Rühs, aus dessen Geschichte von Schweden die Charakteristiken Gustav Adolfs und Karls XII. wohl als vorzügliche Beispiele dürfen angeführt werden, der Biograph Karl August Varnhagen von Ense und von allem der Historiker Leopold von Ranke: es mag genügen von jenem die Schilderung Blüchers (LB. 3, 2, 1313), von diesem die Charakteristik des Ignatius Loyola (LB. 3, 2, 1471) als besonders mustergültig hervorzuheben.

In ähnlicher Weise nun wie das Gespräch hat sich auch die Charakteristik zu einer besonderen Gattung didaktisch erzählender Prosa erhoben. Diese Charakteristiken sind von doppelter Art. Entweder schließen sie sich näher an die Geschichtsschreibung an, insofern ihr Gegenstand eine wirklich historische Person ist: solche Charakteristiken sind z. B. die Gedächtnisreden (*éloges*), die von französischen Akademikern auf verstorbene Mitglieder gehalten werden, solche auch die literarischen Charakteristiken, wie sie A. W. von Schlegel z. B. von Bürger und Anderen entworfen hat: die Taten, aus denen hier der Charakter entnommen wird, sind Schriften, und der Charakter auch nur der schriftstellerische. Hierher gehören auch die früher schon erwähnten Schilderungen, die der König Ludwig von Bayern Walhallas Genossen betitelt hat (LB. 3, 2, 1493). Oder aber, und diese zweite Art ist in der Literatur von größerer Bedeutung, sie schließen sich mehr an den Roman, und die Persönlichkeiten, deren Charakter soll geschildert werden, sind erst zu diesem Behufe erfunden. Solche Charakteristiken sind die Charaktere des Theophrast und seiner Nachahmer, unter denen La Bruyère der berühmteste ist; auch da wird unter der Annahme einer einzigen bestimmten Persönlichkeit je ein allgemein gangbarer Charakter entwickelt; ein Geizhals z. B. wird hingestellt und auf dem Grunde dieser erfundenen Persönlichkeit der Geiz von allerlei Seiten her und

nach allerlei Seiten hin charakteristisch geschildert. Die Freiheit der Erfindung macht dem Verfasser solcher Charakteristiken das Geschäft leichter, als es für die Charakteristik historischer Personen ist. Für den Verfasser einer historischen Charakteristik ist die psychologische Entwickelung fast das einzige, wenigstens das hauptsächlichste Mittel, um seiner Darstellung einen gewissermaßen historischen Verlauf zu geben: solch ein Charakteristiker dagegen kann auch die einzelnen charakteristischen Tatsachen in ganz eigentlicher Art historisch verbinden. Zum Beispiel, er will den Charakter eines Zerstreuten entwerfen: wäre der Zerstreute eine historische Person, so würde die eine Tatsache, die als Beleg erzählt wird, vielleicht in ihr zehntes, die andere in ihr fünfzigstes Lebensjahr gehören, und es bestünde zwischen ihnen kein unmittelbarer geschichtlicher Zusammenhang; hier aber, wo die Persönlichkeit des Zerstreuten mit all ihren Zerstreutheiten frei erfunden ist, darf auch alles das in den ununterbrochen fortschreitenden Verlauf der Geschichte etwa eines einzigen Tages aus dessen Leben zusammengedrängt werden. Solchen Charakteristiken fehlte dann, um zu Novellen oder gar zu Romanen zu werden, nur eine größere Fülle von tatsächlichem Inhalt und eine reichere Verwickelung desselben. Wirklich findet sich dergleichen bei Cervantes unter seinen Novellen; es sind reine Charakteristiken, die er jedoch Novellen nennt.

2. Die lehrende Prosa.

Wie sich die erzählende Prosa sowohl ihrem inneren Wesen nach als in ihrer äußeren historischen Entwickelung an die epische Poesie anlehnt, so ist die zweite Art der Prosa, die lehrende, die didaktische, des Nachbild und Gegenbild der Lyrik, und zwar derjenigen Lyrik, in welcher schon eine prosaische Richtnng anklingt, der didaktischen. Schon früherhin (S. 202) ist angedeutet worden, wie sich das auch wenigstens

in der griechischen Literatur ganz historisch nachweisen lasse: da finden sich die Anfänge der philosophischen Didaxis dem Wesen und der Form des Vortrages nach noch innerhalb der Poesie, und dann erst, als die Erkenntnis wuchs, und die Philosophie auf verschiedenen Wegen immer mehr der systematischen Ausbildung entgegenreifte, erst da stellte sich nach und nach das Bedürfnis der prosaischen Form und die prosaische Form selber ein; die rednerische Prosa aber hielt in ihrer Ausbildung gleichen Schritt mit der philosophischen. In der neuen Zeit freilich ist auf dem Gebiete der lehrenden Prosa kein Stufengang der Art vorhanden, und die Gründe dazu liegen nah. Die Deutschen und die übrigen neueren Völker bekamen zu einer Zeit, da ihre Poesie noch am Anfang ihrer Laufbahn stand, da sie nur noch das einfache Heldenlied besaß und keine Lyrik, bekamen damals schon mit dem Christentum und der kirchlichen Gelehrsamkeit auch die lehrende Prosa, und so gehn von den ersten Anfängen unserer Literatur an neben den verschiedenen Formen der Poesie, wie sie stufenweise sich entwickelten, immer schon die beiden Hauptarten der lehrenden Prosa her, die Abhandlung und die Rede. Gleichwohl wiederholt sich auch in Deutschland, nur unter solchen Umständen mehr verwischt und getrübt, jenes historische Verhältnis der didaktischen Prosa zur didaktischen Poesie. Denn der erste rechte Aufschwung, die erste reichliche Fülle und Blüte der abhandelnden und redenden Prosa fällt auch bei uns in eine Zeit, wo die Poesie, namentlich aber die Lyrik sich überblüht hatte und reif geworden war zur Ablösung durch die Prosa: die Zeit vom Ausgange des dreizehnten Jahrhunderts bis um 1350, die Blütezeit namentlich der deutschen Mystik. Vorher hatte man auch in Deutschland für all dergleichen Dinge der poetischen Form den Vorzug gegeben.

Es ist nach diesen historischen Bemerkungen nötig, das verwandtschaftliche Verhältnis dieser beiden Arten von Poesie und Prosa nun auch in bezug auf ihr inneres Wesen zu

berühren; dabei wird sich dann auch ergeben, in welche Arten die didaktische Prosa zerfalle.

Die Lyrik faßt das innere Leben des Gemütes als ein gegenwärtiges und im einzelnen Moment fixiertes auf. Insofern kann denn auch die Lyrik alles in ihren Bereich ziehn, was überhaupt dem geistigen Leben des Menschen zufällt, und was, da es unvergänglich ist, da es immerhin bestanden hat und bestehn wird, deshalb auch immer gegenwärtig ist und in jedem einzelnen Momente existiert, die Gesetze der Natur, der Sitte, der Religion. Wenn es nun so die Lyrik sich zur Aufgabe setzt, die Wahrheiten der Sittenlehre, der Religion, der Naturkunde zur Erkenntnis zu bringen und von ihnen zu überzeugen, so ist sie didaktisch: die gleichen Zwecke aber verfolgt die didaktische Prosa. Nur mit dem Unterschiede, daß die didaktische Lyrik immer, um ihre poetische Geltung zu behaupten, um eben Lyrik zu sein, über den bloßen Verstand hinausgeht und ihren Lehren namentlich eine Beziehung auf das Gefühl zu geben bestrebt ist, und daß, wo sie dies nicht tut, sie auch aufhört, Poesie zu sein, und nichts mehr mit der Poesie gemein hat als die äußere metrische Form; dagegen die didaktische Prosa ist erst recht Prosa, je mehr sie innerhalb des Verstandes verharrt, aber es tut ihrem Wesen auch keinen Abbruch, wenn sie, um die Überzeugungen des Verstandes mit größerer Sicherheit durchzusetzen, auch das Gefühl, ja selbst die Phantasie zu Hilfe ruft, sobald nur die Mitteilung der erkannten Wahrheit an den Verstand, sobald nur die Überzeugung das zunächst wichtigste Ziel verbleibt.

Die lehrhafte Prosa schränkt sich also entweder auf den Verstand und die Überzeugung ein, oder sie nimmt auch Gefühl und Phantasie in Anspruch und fügt somit der Überzeugung die Überredung hinzu: dadurch nun unterscheiden sich auch die beiden Hauptarten der didaktischen Prosa, die abhandelnde und die rednerische: die abhandelnde überzeugt, die rednerische überzeugt und überredet.

Wir fassen zuerst die **abhandelnde Prosa** ins Auge.

Zur abhandelnden Prosa gehören alle wissenschaftlichen Werke, deren Inhalt kein historischer ist, die nicht eine bewegte und vergangene Wirklichkeit der Außenwelt zum Gegenstande ihrer Darstellung haben, sondern die Gesetze, die nur dem Geiste wahrnehmbar in beständiger Gegenwart und unveränderlich andauernd hinter und unter der beweglichen und vergehenden äußeren Wirklichkeit liegen. Die Geschichtsschreibung gehört also zur erzählenden Prosa: die Philosophie der Geschichte dagegen zur abhandelnden. Oder: die Naturgeschichte, wie man das Wort jetzt strenger zu nehmen pflegt, ist rein historisch: sie erzählt von der Bildung und Veränderung der Erde oder der ganzen Welt und dessen, was in und auf und mit ihr lebt; die Naturbeschreibung hält zwischen erzählender und abhandelnder, historischer und didaktischer Prosa eine Mitte, da ihr Gegenstand zwar eine ruhende Wirklichkeit, aber eine Wirklichkeit der Außenwelt und eine solche ist, die in der Darstellung den Anschein einer historischen Beweglichkeit gewinnen kann und soll, die Naturkunde dagegen ist rein abhandelnd: denn sie hat bloß von den unwandelbaren Gesetzen zu sprechen, von denen jene bewegte oder ruhende Wirklichkeit nur die äußere vergängliche Erscheinung ist. Und so fort. Trotz diesem wesentlichen Unterschiede kann man es dennoch der abhandelnden Prosa nicht verwehren, daß sie jezuweilen in die Erzählung oder Beschreibung hinüberstreife; es wird ihr auch in vielen Fällen unmöglich sein, anders zu verfahren. Namentlich ist naturwissenschaftlichen Werken diese Freiheit zu lassen: die Naturkunde wird fort und fort genötigt sein, hier Glieder der Naturgeschichte, dort Glieder der Naturbeschreibung in sich auf zunehmen. An die Erinnerung also darf sich der abhandelnde Prosaiker sehr wohl wenden: denn nur diese eine Seite der Einbildungskraft wird bei solchem Verfahren in Mitwirkung gezogen; aber nicht an die selbständige und willkürlich schöpferische Phantasie und ebensowenig an das sinnlich und sittlich

reizbare Gefühl. Denn sein Ziel ist lediglich die volle unverkürzte Wahrheit, nicht aber das Gute als solches, nicht das Schöne, nicht das Edle und Anmutige. Die abhandelnde Prosa soll nur überzeugen wollen, die Überredung dagegen durch Anregung des Gefühls und der Phantasie muß sie der rednerischen überlassen, bei der sie durch Zweck und begleitende Umstände gefordert wird, wie wir späterhin sehen werden.

Es sind nun zwei Arten der abhandelnden Prosa zu unterscheiden, die Abhandlung im engeren Sinne des Wortes und das Lehrbuch.

Die **Abhandlung** unterscheidet sich vom Lehrbuch durch ihre einschränkende Einfachheit: sie hat zum Gegenstande immer nur eine jener gesetzlichen Wahrheiten, nur einen wissenschaftlichen Satz; sie kann aber in dessen Behandlung bejahend oder verneinend oder aus Bejahung und Verneinung zusammengesetzt sein, behaupten oder widerlegen oder verteidigen. In beiden letzteren Fällen, wo nicht bloß einfach und direkt zu überzeugen, sondern zugleich eine entgegenstehende Meinung oder Überzeugung aus dem Wege zu räumen ist, in diesen Fällen ist dann eine vorzügliche Strenge und Schärfe der Untersuchung und die größte Genauigkeit und Ausführlichkeit der Beweisführung erforderlich. Wie aber auch die Abhandlung beschaffen sein möge, sei es bejahend oder verneinend oder verteidigend, jede muß überall einem in bestimmter Weise geordneten Entwurfe folgen. Und darüber gilt im Allgemeinen folgende Regel, die insofern sicher ist und unverletzlich, als man sie dem Verstande abgesehen hat, der seine Urteile durch eben ein solches Verfahren gewinnt. Es besteht nämlich jede rechte Abhandlung aus drei Gliedern, dem Eingang (exordium oder expositio), der Abhandlung im engern Sinne des Wortes oder der Ausführung (disputatio) und dem Beschluß (conclusio). Natürlich dürfen diese Glieder nicht stückweise getrennt auseinanderfallen, sondern der Übergang vom einen zum andern muß in schicklicher Weise vermittelt sein; es müssen organisch zusammenhangende

Glieder sein, nicht mechanisch zusammengesetzte Stücke. Im Eingang wird der Satz, welcher soll erörtert, die Wahrheit, von welcher soll überzeugt werden, in Einem Worte das Thema, einfach aufgestellt und zugleich die Wichtigkeit oder Notwendigkeit der Erörterung nachgewiesen; damit verbindet sich etwa noch, daß von den abweichenden Ansichten oder den gerade entgegengesetzten Behauptungen anderer Bericht erstattet wird. In den meisten Fällen ist es zweckmäßig, daß diese Begründung und Einleitung noch vorangehe, um auf das Thema hinzuführen, und dann erst das Thema selbst ausgesprochen werde. ist dies geschehen, weiß also der Leser, was es gelte, und daß es der Mühe wert sei, darüber nachzudenken und davon zu sprechen, so kommt die Erörterung und Ausführung selbst, der eigentliche Kern der Abhandlung, der deshalb auch wieder insbesondere Abhandlung genannt wird. Hier wird die vorher einfach und einheitlich aufgestellte Wahrheit analysiert: hier wird der Satz, wenn er mehr allgemeiner Art ist, in seine Besonderheiten auseinandergelegt, wenn aber ein besonderer, auf die Allgemeinheit zurückgeführt; in beiden Fällen bedarf es einer Zergliederung seines Inhaltes; von allen Seiten her werden Beweisgründe für seine Wahrheit beigebracht, und nach allen Seiten hin werden Folgerungen daraus gezogen und damit die möglichen oder wirklich gemachten Einwürfe widerlegt. Dann erst, nach dieser analytischen Mannigfaltigkeit der Erörterung kommt im dritten Teile, im Beschluß, die synthetisch zusammenfassende Einheit: hier kehrt der Satz wieder, wie er schon im Eingange ist aufgestellt worden, aber doch in ganz anderer Weise, unter ganz anderen Verhältnissen: dort ward er aufgestellt, um bewiesen zu werden, hier erscheint er als bereits bewiesen; dort ward er vorgelegt, um zergliedert zu werden, hier werden die vereinzelten Glieder von neuem zu einem Ganzen zusammengefaßt. So stellt jede Abhandlung eine Kreislinie dar, die nach einem langen Umschweife von einer anderen Seite her in denselben Punkt zurückkehrt, von dem sie ausgegangen.

Sodann das **Lehrbuch.** Das Lehrbuch verhält sich zur Abhandlung ungefähr wie die ausgebildete Epopöie zum einfachen Heldenliede. Während die Abhandlung nur einen vereinzelten wissenschaftlichen Satz erörtert, legt das Lehrbuch ein ganzes System wissenschaftlicher Wahrheiten dar, es enthält alle einzelnen Lehren einer Wissenschaft zusammengefaßt in sich. Über Plan und Anordnung eines Lehrbuches lassen sich begreiflicherweise keine allgemeinen Regeln aufstellen, da hierin die eine Wissenschaft dies, die andere jenes Verfahren fordert, ja manche Wissenschaft deren sehr wohl mehrere zuläßt, und da auch der jedesmalige Zweck und das Bedürfnis derer, für welche das Lehrbuch zunächst bestimmt ist, manche Verschiedenheiten der inneren und äußeren Einrichtung nötig machen. Das freilich muß in jedem Lehrbuch beobachtet werden, was sich übrigens ganz von selbst versteht, daß man die Sachen nicht auf den Kopf stelle, daß man die Folgerungen erst dann bringe, wenn die Sätze, von denen sie begründet werden, aus denen sie hervorgehn, bereits dagewesen sind. Daß jedoch begründender Satz und Folgerung immer unmittelbar zusammenstehn, das kann man nicht so verlangen. Wenn man ein System rein in seinem abstrakten Schematismus auffaßt, so steht da freilich manches nebeneinander, was doch die Darstellung immer nur nacheinander geben kann, und manches unmittelbar zusammen, was die Darstellung weit voneinander trennen muß; dadurch wird dann der gerade Verlauf der Entwickelung mannigfach unterbrochen, und der Verfasser ist fort und fort zu demselben episodischen Verfahren genötigt, das wir bereits in der Epopöie (S. 98) und in den meisten Arten der Geschichtsschreibung (S. 327) gefunden haben; in der bloßen Abhandlung ist wie in der Biographie und im einfachen Heldenliede der Regel nach kein Anlaß zu einer solchen episodischen Behandlungsweise.

Es gibt nun noch zwei mehr künstlerische Gestaltungen der abhandelnden Prosa, die Form des **Dialogs** und die **Brief-**

form. Wir sind beiden Formen bereits im Gebiet der erzählenden Prosa, des Romans, begegnet, und wie wir sie dort kennen lernten als Mittel, eine dargestellte Persönlichkeit noch individueller zu charakterisieren, so werden sie auch in der abhandelnden Prosa dann angewendet, wenn es darauf ankommt, einen wissenschaftlichen Satz oder eine Reihe von Sätzen in der größten Anschaulichkeit darzustellen und recht siegreich überzeugend durchzuführen. Denn mit diesen Formen ist die Möglichkeit gegeben, die behauptete Wahrheit so erschöpfend von verschiedenen Standpunkten aus zu betrachten und alle Einwürfe, auch die unbedeutendsten, in solcher Ausführlichkeit hin und her zu überlegen und wo nötig auch zu widerlegen, wie das in der Form der gewöhnlichen Abhandlung nur selten angeht. Und natürlich sind diese Vorteile bei dem schneller wechselnden Dialog in noch reicherem Maße vorhanden als bei der Briefform. Die letztere wird deshalb auch auf Gegenstände, wie sie hier in Betracht kommen, nur seltener angewendet. Ein vorzügliches Beispiel sind die polemischen Briefe Lessings: die an den Pastor Göze in Hamburg 1778 gerichteten über theologische Dinge, und die Briefe antiquarischen Inhalts von 1768/69. Beidemal haben wir da keinen eigentlichen Briefwechsel, es sind alles nur Briefe von Lessing, aber sämtlich in einer so lebendig individuellen Bezüglichkeit, daß man keine Fragen und Antworten von der andern Seite her vermißt. Sie sind auf dem Gebiete der abhandelnden Prosa dasselbe, was auf dem des Romans Goethes Werther, wo die Briefe auch alle nur von Einer Seite geschrieben sind.

Häufiger war von jeher der Dialog. Der Dialog als umkleidende Form der Abhandlung war schon im griechischen und römischen Altertum bekannt und beliebt, und auch von neueren wird er häufig genug gebraucht; in Deutschland zuerst von Johann Jakob Engel und Moses Mendelssohn (Phaedon oder über die Unsterblichkeit der Seele in drei Gesprächen 1767). Zu Zwischenrednern des lehrhaften Dialoges werden zuweilen fin-

gierte Persönlichkeiten mit willkürlich ihnen beigelegten Charakteren und Ansichten gemacht: so bei Lessing (Ernst und Falk, Gespräche für Freimaurer 1778), bei Karl Wilh. Ferd. Solger (Erwin, Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst 1815); das ist jedoch hier, wo die Form sich dem Drama nur annähert, noch um vieles bedenklicher, als im eigentlichen Drama selbst. Schon dem Dichter eines ernsten Dramas wird es schwer, einer erfundenen Persönlichkeit volles Leben und rechten Charakter zu verleihen, aber es ist doch möglich: in einem abhandelnden Dialog jedoch, der aller eigentlich dramatischen Handlung entbehrt, möchte das geradezu unmöglich sein. Das hat Herder auch sehr wohl erkannt und in seinem vortrefflichen Werk vom Geist der ebräischen Poesie die dialogische Form bald wieder aufgegeben. Daher ist das andre Verfahren, wie es als erstes Muster Plato und nach seinem Vorgange auch Cicero beobachtet, um vieles vorzüglicher. Die Redenden in Platos Dialogen sind sämtlich wirkliche, mehr oder minder bedeutende Personen seiner Zeit, Persönlichkeiten von gegebenem Charakter und bereits bekannten Grundansichten. Da hat er nun den großen Vorteil, daß er ihren Charakter und ihre Stellung in der geistigen Welt nicht erst durch ihre Reden darzulegen und zu entwickeln braucht, sondern daß er sie als bekannt voraussetzt, sie gleich aus dieser ihrer Stellung und ihrem Charakter heraus kann reden lassen. Er darf den Dialog handhaben wie ein Epiker, der seine Personen auch nur ihrem Charakter gemäß reden läßt, nicht wie ein Romanschreiber, der durch Gespräche seine Personen erst muß zu charakterisieren suchen. Aber doch ist er es, der sie reden läßt: wenn auch die Redenden selbst keine fingierten Personen sind, so sind sicherlich doch diese ihre Gespräche, wenigstens in dieser Gestalt fingiert, ebenso fingiert als jene Gespräche von Lessing und Herder und Solger. Denn es ist ausgemacht, daß Plato namentlich seinem Sokrates vieles in den Mund legt, was nicht sokratisch, sondern nur platonisch ist. Er legt aber seine platonische Weisheit mit der-

selben Freiheit und demselben Rechte dem Sokrates in den Mund, womit ihn Aristophanes in den Wolken allerhand Torheiten in Wort und Tat begehn läßt. Beide brauchten ein repräsentierendes Individuum, Aristophanes für die Philosophiererei, Plato für die Philosophie: beide nahmen dazu einen und denselben und faßten und gestalteten ihn jeder von seinem Standpunkte aus und für seine Zwecke. Übrigens soll die Briefform wie die des Dialogs immer bloß zur Umkleidung dienen: der Gang der Abhandlung muß in ihnen der gleiche, muß ebenso dreiteilig eingerichtet sein, wie das vorher ist angegeben worden. Man darf die Art, wie man sich wohl gewöhnlich bespricht oder Briefe wechselt, nicht so getreu nachahmen, daß man all die Verwirrungen und Mißverständnisse, die schiefen Fragen und verkehrten Antworten, die da vorzukommen pflegen, nun auch in die abhandelnden Briefe und Dialoge hinübernähme: denn alsdann würden diese Formen dem letzten Zwecke der Überzeugung mehr schaden als nützen. Dergleichen muß natürlich beseitigt werden, außer wo es, wie bei Plato, zur Entwickelung hilft, oder, wie bei Sokrates, zur dialektischen Methode gehört, und die Kunst des Verfassers wird sich besonders darin zeigen, daß der Dialog, der Briefwechsel vollkommen planmäßig geordnet sei, und man es ihm doch nicht ansehe, daß es vielmehr scheine, als mache sich das alles so von selbst, als gehe das Gespräch in leichten, zufälligen Schritten einen vorher noch gar nicht berechneten Weg. Als negatives Muster mag O. F. Gruppes Antaeus gelten, ein gegen die Hegelische Philosophie gerichteter Briefwechsel: hier finden wir nichts als ein planloses Durcheinander, mitten im Briefwechsel ist das gesetzte Ziel schon mehreremal erreicht, und mehreremal wird wieder von vorn angefangen: es herrscht in diesem fingierten Briefwechsel, der doch auf ein bestimmtes Resultat hinarbeitet, beinahe noch mehr vergeßliche und unaufmerksame Nachlässigkeit, als sonst wohl in einem wirklich geführten Briefwechsel herrscht, wenn er mit Verstand geführt wird.

Soviel von der ersten Art der lehrenden Prosa; nunmehr haben wir noch die **rednerische Prosa** zu besprechen.

Mit der Betrachtung der rednerischen Prosa gelangen wir zu demjenigen Abschnitte der Rhetorik, der insbesondre für sich den Namen der Rhetorik ansprechen darf, insofern Rhetorik eigentlich die Theorie der Beredsamkeit bezeichnet. Da wir gegen die gewohnte Weise alles ausschließen, was der Stilistik angehört, so wird für uns dieser Abschnitt, obwohl immer noch umfangreich genug, kürzer ausfallen, als sonst die Rhetoriken zu sein pflegen.

Der Unterschied der rednerischen Prosa von der abhandelnden ist bereits kurz bezeichnet worden: die abhandelnde sucht ihren lehrhaften Zweck zu erreichen durch bloße Überzeugung, die rednerische braucht nach der Überzeugung auch noch die Überredung. Die Abhandlung verbleibt daher bei der bloßen Wirksamkeit des Verstandes und der Einwirkung auf den Verstand; von den anderen Kräften darf etwa nur noch die Erinnerung in ihr tätig sein und auch diese nur insofern, als die Abhandlung zuweilen ihre eigentliche Natur ablegt und in die Erzählung oder Beschreibung übergeht. Die Rede hat freilich als nächstes Ziel auch nur den Verstand: aber sie fügt zu der Gewalt der verständigen Überzeugung immer noch dies, daß sie auch die Einbildung in Anspruch nimmt und namentlich mit ihrer Hilfe auch auf das Gefühl einwirkt, und zwar insofern auf diesem der Wille beruht. Der Grund ist der, daß jegliche Rede außer jenem unmittelbar in ihr selbst liegenden Zwecke der Belehrung noch einen zweiten über ihre unmittelbare Wirkung hinaus liegenden hat: es genügt ihr nicht daran, eine verständige Einsicht der Zuhörer zu bewirken und zu befestigen, sie bezweckt demnächst auch, daß sich dieser gewonnenen Einsicht gemäß der Wille der Zuhörer tatsächlich äußere: hinter der ersten unmittelbaren Wirkung, dem Wissen, zielt sie immer noch auf eine zweite mittelbare, das Wollen und Handeln. Und insofern könnte man die Rede allenfalls von

der übrigen Prosa absondern und sie dieser und der Poesie gegenüberstellen in der Weise, daß, während die Poesie auf das Schöne, die übrige Prosa auf das Wahre zielt, die Rede zum letzten Zwecke das Gute hat. Damit hätte denn auch diese dritte Aufgabe des Menschen ihren sprachlichen Ausdruck und ihre Erfüllung durch das Wort gefunden. Untunlich ist das nur, weil die Rede doch auch nur Prosa, keine von Poesie und Prosa verschiedene dritte Form ist. Diesen praktischen, tatsächlichen Zweck hat aber eine Rede immer nur darum und deshalb, weil sie auch aus einem tatsächlichen Grunde und Anlaß hervorgeht: das Faktum, das noch in der Zukunft liegt als eines, dessen Wollen erst betrieben wird, steht immer in kausalem Zusammenhang mit einer bereits vergangenen oder noch gegenwärtigen, faktischen Wirklichkeit. Und so hat jede Rede nach beiden Seiten hin, vor sich und hinter sich, eine faktische und praktische Beziehung. Solch eine vorwärts und rückwärts gehende Beziehung und solch ein doppeltes Ziel, das theoretische für den Verstand, das praktische für den Willen des Hörers, hat jegliche Rede, sobald sie eine rechte Rede, eine Rede dem Wesen nach ist, und nicht bloß der Form und dem Scheine nach. Wir können das alles am besten des nähern ausführen, wenn wir gleich hier die verschiedenen Arten der Rede unterscheiden, die zu unterscheiden sind. Da gibt es erst im allgemeinen den Gegensatz zwischen weltlicher und geistlicher Beredsamkeit; die weltliche ist aber entweder eine politische oder eine gerichtliche. Somit ergeben sich die drei Arten der politischen, der gerichtlichen und der geistlichen Beredsamkeit.

Die **politischen** Reden heißen bei den Theoretikern des Altertums *beratschlagende* (*γένος συμβουλευτικόν, genus deliberativum*). Diese Art der Beredsamkeit, und eigentlich auch die gerichtliche, kann sich immer nur bei solchen Völkern ausbilden, denen eine freie Öffentlichkeit des Staatslebens vergönnt ist, in Republiken und in konstitutionellen Monarchien. Wir

werden also die Muster politischer Redekunst namentlich bei den Griechen und für die neuere Zeit am frühesten in England und etwa in Frankreich zu suchen haben. Jede solche Rede hat also zuerst einen äußeren Anstoß und Anlaß in einer eben geschehenen Tatsache oder in einer noch vorliegenden Wirklichkeit. Es hat sich z. B. Philipp von Makedonien als Eroberer Übergriffe erlaubt, wodurch Athen in seiner freien Existenz gefährdet ist; oder es ist dadurch, daß die volkreichsten und blühendsten Städte Englands gar nicht im Parlament repräsentiert sind, ein bedrohliches Mißverhältnis innerhalb der englischen Verfassung eingetreten. Nun treten Demosthenes und Lord Russel vor dem versammelten Volke auf und entwickeln die politischen Grundsätze, welche bei diesem Anstoß in Betracht kommen: aber sie haben es nicht bloß auf diese Theoreme abgesehen, sie wollen Athen und England nicht bloß von deren Wahrheit überzeugen, sondern sie wollen ihr Volk auch bewegen, dieselben ins Werk zu setzen, jene Theoreme auch praktisch zu machen, nicht bloß zu wissen, sondern auch demgemäß zu wollen und zu handeln; die Athener sollen sich zum Schutze ihrer Freiheit waffnen, die Volksvertretung Englands soll reformiert werden: kurz, sie fügen zu der Überzeugung noch die Überredung: erst damit wird ihr Vortrag zu einer Rede, ohne sie wäre er eine bloße Abhandlung. Und so wie in diesen Beispielen ist jegliche politische Rede immer nur eine Erörterung von Grundsätzen der Staatsweisheit auf einen tatsächlichen Anlaß und zu einem tatsächlichen Zwecke.

Die **gerichtliche** Rede (*γένος δικανικόν, genus judiciale*) hat in derselben praktischen Doppelbeziehung die Wahrheiten des Rechts, die rechtlichen Grundsätze darzulegen und zu behaupten. Sie klagt entweder an oder sie verteidigt. In beiden Fällen ist der tatsächliche Anlaß eine Rechtsverletzung: denn auch eine unbegründete Anklage, gegen die sich nun die Verteidigung richtet, ist eine Rechtsverletzung. Der verteidigende

oder anklagende Redner will nun nicht bloß jene Rechtssätze erkannt und anerkannt, sondern auch angewandt haben, es soll sich daraus in der Wirklichkeit eine Wiederherstellung der gestörten Rechtsverhältnisse ergeben, Freigebung des unschuldig Angeklagten, Bestrafung des Schuldigen.

Von **geistlicher** Beredsamkeit weiß das antike Heidentum nichts; aber sie ist nicht gerade dem Christentum, sie ist überhaupt den monotheistischen Religionen eigen, auch dem Judentum und dem Mohamedanismus; sie hat sich aber, getragen durch den Gehalt des religiösen Bekenntnisses und durch die anderweitige Bildung, in der christlichen Welt zur höchsten Stufe der Vervollkommnung erhoben. Hier finden wir auch schon frühzeitig und immer wieder ihre Theorie, die Homiletik. Die älteste Homiletik ist in den vier Büchern de doctrina christiana von Aurelius Augustinus (354—430) enthalten. Man macht einen Unterschied zwischen Predigten und Kasualreden (Gelegenheitspredigten): danach könnte es scheinen, als wenn die geistliche Beredsamkeit zur Darstellung ihrer, der religiösen Wahrheiten nicht gerade immer eines vorliegenden faktischen Anlasses, einer Gelegenheit bedürfe, in der Art, wie die gerichtliche und die politische sich immer an einen solchen anlehnen: allerdings haben auch nur die Kasualreden einen Anlaß, der in ganz gleicher Weise der geschichtlichen Wirklichkeit angehört, z. B. den Tod eines Gemeindegliedes, einen Sieg, eine gesegnete Ernte oder etwa eine Predigerversammlung u. dgl. Indessen auch den im engeren Sinne sogenannten Predigten fehlt der äußere Anlaß und Anstoß nicht, sie knüpfen sich auch an etwas historisch Gegebenes, nur freilich an etwas historisch Gegebenes von ganz anderer Art als jene weltlichen Reden, nämlich an das Wort Gottes. Hier ist also der Anlaß keine bloß einmal eingetretene Tatsache, es sind keine gerade jetzt nur vorliegenden Umstände, sondern eine in unveränderlichem Bestande fortdauernde Wirklichkeit, wie denn auch nach der strengeren Ordnung der katholischen und der ihr folgenden

lutherischen Kirche mit jedem neuen Kirchenjahr derselbe Kreislauf derselben biblischen Texte, der sogenannten Perikopen, wiederkehrt.

In gleicher Weise unterscheidet sich auch der praktische Zweck der geistlichen Beredsamkeit von dem praktischen Zwecke der weltlichen. Der gerichtliche Redner und der politische haben, wie ihr Anlaß ein momentaner ist, so auch immer nur eine momentane und vereinzelte Wirkung im Auge; die Tatsachen, die sie bezwecken, sind Tatsachen der äußeren Welt und können deswegen auch immer nur einmal gerade so zur Erscheinung kommen: die Aussendung der athenischen Flotte, die Freisprechung des Roscius von Ameria sind die Sache eines Momentes. Und jede neue Rede geht auf Herbeiführung neuer so vergänglicher Fakta aus. Anders die geistliche Beredsamkeit. Indem hier der Redner auf Anlaß des göttlichen Wortes die Wahrheiten der Religion verkündigt, ist seine Absicht nicht, die Zuhörer zu einer vorübergehenden äußeren Handlung zu bewegen; wie hier der Anlaß ein beständig fortdauernder ist, so liegt auch die bezweckte Wirkung nicht in den Schranken des Momentes und der sinnlichen Außenwelt, sondern es ist die nirgend vom Raum und Zeit abgegrenzte, über das Erdenleben hinausgreifende Erbauung des Reiches Gottes. Also auch hier ein praktischer Zweck, zu dessen Herbeiführung die bloße Überzeugung nicht ausreichen würde, für den auch der Wille muß angeregt werden; auch hier eine Tatsache, nur keine momentan vergängliche; auch hier eine Wirklichkeit, nur keine mit Auge und Ohr wahrnehmbare. Und jeder Prediger will in jeder neuen Predigt keinen anderen Zweck, als immer wieder diesen selben.

Außer diesen drei Arten von Reden, den politischen, den gerichtlichen und den geistlichen, gab es schon im Altertum und gibt es namentlich in der neueren Zeit noch mancherlei Reden anderer Art, die sich alle unter dem altherkömmlichen Namen des *genus demonstrativum* (*γένος ἐπιδεικτικόν*) ver-

einigen lassen: dieser Name sagt so wenig Bestimmtes aus, daß er zugleich sehr vieles aussagen kann. Die alten Rhetoriker belegen aber mit diesem Namen insbesondere die **Lobreden,** Reden, die bestimmt sind, die Verdienste eines Lebenden oder Toten zu verherrlichen, daher auch die Benennung *genus laudatorium* (λόγος πανηγυρικός), womit zunächst eine in der allgemeinen Versammlung des Volkes (πανήγυρις) gehaltene Festrede, dann aber auch und vorzugsweise eine Lobrede bezeichnet wird. Wir haben aus dem Altertum z. B. einen solchen Panegyrikus vom jüngern Plinius, eine auf Trajan im Senat gehaltene Lobrede, bei Trajans Lebzeiten und in dessen Anwesenheit, deshalb auch in beständiger Anrede an Trajan selbst gerichtet. Aus neuerer Zeit gehören dahin z. B. Engels noch bei Friedrichs des Großen Lebzeiten verfaßte Lobrede auf diesen, sodann die von Goethe am 18. Februar 1813 in der Freimaurerloge zu Weimar gehaltene Gedächtnisrede Zu brüderlichem Andenken Wielands (LB. 3, 2, 647); dahin auch die schon früher (S. 346) genannten akademischen Éloges der Franzosen. Indessen ob und inwiefern dergleichen Reden eigentlich noch der Name von Reden gebühre, ist schon früher angedeutet worden. Alle Reden dieser Art haben zuletzt mit den eigentlichen Reden nur noch die Form gemein, und auch diese nur in unvollkommener Weise, da ihnen zu viel von dem rechten Wesen der Rede gebricht. Ihr Anlaß ist häufig gar keine rechte Tatsächlichkeit, weder eine momentane, noch eine beständig fortdauernde; einen praktischen Zweck haben sie auch nicht, da es keine allgemeinen Wahrheiten sind, die hier sollen dargestellt und auf einen bestimmten Fall angewendet werden. Sondern ein Panegyrikus ist von Anfang bis zu Ende eben weiter nichts als eine Charakteristik, als eine historisch didaktische Darstellung, die aber an der charakterisierten Person nur die löblichen Seiten betrachtet und die tadelnswerten überkleidet; um jedoch dies zu können, müssen Verstand und Erinnerung noch die Phantasie und die Sentimentalität zu Hilfe rufen, und damit

ist es denn dem Panegyrikus erleichtert, seiner Beschreibung den Anschein einer Rede zu geben.

Ein Panegyrikus der neueren Zeit jedoch macht von den übrigen eine bemerkenswerte Ausnahme, die akademische Lobrede Johannes von Müllers auf Friedrich den Großen (De la gloire de Frédéric II.; deutsch von Goethe: LB. 3, 2, 597). Allerdings geht auch sie auf Charakteristik aus, aber nicht ohne einen gewissen tatsächlichen Anlaß und nicht ohne praktischen Zweck, wie beide für eigentliche Reden gefordert werden. Der tatsächliche Anlaß ist der in der Berliner Akademie beständig fortdauernde Ruhm jenes Königs, wie ja dieselbe noch gehalten ist, alljährlich dessen Gedächtnistag zu feiern; der praktische Zweck lag in den waltenden Zeitumständen: die Rede ist gehalten im Jahre 1807, als die preußische Monarchie vernichtet zu sein schien: da galt es denn, durch das Bild jenes Ruhmes sowohl die Preußen selber zu trösten und zu ermutigen, als auch den Übermut des Siegers zu dämpfen und seine Großmut zu gewinnen. Bei der Verdeutschung mag man noch besonders bewundern, wie es Goethe gelungen sei, sich den Eigentümlichkeiten des Müllerischen Stiles anzuschmiegen.

Wenn die Lobreden eigentlich Charakteristiken, also wesentlich historisch sind, nur umkleidet mit dem Schmucke der Rhetorik, so sind eine andere Art Reden, die wir auch ganz wohl noch zu dem genus demonstrativum rechnen dürfen, häufig weiter nichts als Abhandlungen. Es sind das die **Schulreden,** Reden bei akademischen und Schulfeierlichkeiten, deren die neuere Zeit viele auch über Gegenstände nicht historischer Art besitzt: das Altertum kannte dergleichen noch gar nicht. Als Beispiele erwähne ich hier bloß Herders Schulrede von der Annehmlichkeit, Nützlichkeit und Notwendigkeit der Geographie (LB. 3, 2, 485) und Schillers akademische Antrittsrede vom Jahre 1789: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“ Im Grunde sind das nur Abhandlungen über

wissenschaftliche Themata, verständig überzeugende, ohne rechte rückwärts und vorwärts deutende faktische Bezüglichkeit, denen es aber deshalb möglich war obenhin den Anschein von Reden zu geben, da die Rede in der ganzen Art und Weise ihres Baues so viel Übereinstimmendes hat mit dem Bau einer Abhandlung, wie dieser früher ist beschrieben worden.

Wir sprechen jetzt vom Bau der Rede. Wohlgeordnete Abhandlungen bestehn, wie wir gesehen haben (S. 351), jedesmal aus drei Teilen, dem Eingange, der eigentlichen Abhandlung und dem Beschluß. Die Rede nun, da ihr unmittelbarer und in ihr selbst liegender Zweck auch die Überzeugung ist, muß sich, um diesen Zweck zu erlangen, ebenso gliedern und ordnen, wie eine Abhandlung geordnet ist, auch dreiteilig. Aber es ist bei der Rede ein äußerer Anlaß, der zur Betrachtung und Erörterung der behandelten Wahrheiten getrieben hat, und es kommt bei ihr zu dem unmittelbaren theoretischen Zwecke der Überzeugung noch ein mittelbar praktischer: es soll, wenn die Rede vorüber, nicht bloß etwas gewußt, es soll auch etwas gewollt und getan werden; sie zielt nicht bloß auf das Wahre, sondern darüber hinaus auch noch auf das Gute. Um dies Resultat herbeizuführen, bedarf es nun nächst der Einwirkung auf den Verstand noch der Einwirkung auf den Willen, nächst der Überzeugung noch der Überredung, dies Wort natürlich nicht in dem gemeinen Sinne genommen, sondern in dem höheren, den ihm die wissenschaftliche Sprache gegeben hat, wo auch die reinste und ehrenhafteste Einwirkung auf einen fremden Willen so genannt wird. Um aber auf den Willen einzuwirken und ihn zu bestimmen, müssen Einbildung und Gefühl angeregt werden: demnach bleibt der dreiteilige Bau der Abhandlung zwar auch die Grundlage für den Bau der Rede, aber die praktischen Beziehungen und die Einmischung von Gefühl und Einbildung geben dem Gebäude, das über jener Grundlage errichtet wird, die vielgliedrigste Mannigfaltigkeit. Der faktische Anlaß will auch, und dieser natürlich gleich zu

Anfange im ersten Teile, angegeben sein, der praktische Zweck verlangt seinen stärksten Ausdruck natürlich im letzten, im dritten; und so drängt sich alles, was die Rede vor der Abhandlung voraus hat, in den ersten und in den dritten Teil, an den Anfang und an das Ende, und nur der mittlere Teil bleibt allgemein betrachtet in der Rede so beschaffen, wie er es in der Abhandlung ist: Kern und Mitte bildet auch hier die auf den Verstand berechnete Wirksamkeit des Verstandes, bildet die Abhandlung im engeren Sinne, die zur Überzeugung führen soll; wenn auch dieser Teil von der Einbildung und dem Gefühl gefärbt wird, so ist das eben eher nur eine Färbung, damit er im Äußeren nicht gar zu sehr absteche von den anderen Teilen: sein Wesen aber ist rein verständig.

Bei solchem Verhältnisse der Rede zur Abhandlung zerfällt zwar auch jene in drei Glieder, die wie die der Abhandlung benannt werden, nämlich in *Eingang, Ausführung* oder *Abhandlung* und *Beschluß*, oder lateinisch *exordium* oder *expositio, disputatio* und *conclusio*. Aber in das Exordium gehört hier neben der Exposition der Wahrheiten, welche sollen behandelt werden, noch die Angabe des faktischen Anlasses, und zugleich wird hier der erste Versuch gemacht, auf den Willen einzuwirken; und in der conclusio kommt zu der verständigen Zusammenfassung des bis dahin Disputierten noch die Beziehung auf den praktischen Zweck und deswegen auch ein wiederholter und nun noch stärkerer Anlauf auf den Willen der Zuhörer. Daher zerfallen denn exordium und conclusio wieder in mehrere untergeordnete Glieder. Und diese Mehrgliedrigkeit des ersten und des dritten Teiles ist für viele Rhetoriker ein Grund, bei der Rede ganz und gar nicht von einer dreiteiligen Einrichtung zu sprechen, sondern eine größere Reihe von Teilen vollkommen koordiniert nebeneinander zu stellen, deren dann die einen vier, die anderen sechs, ja manche Lehrer der geistlichen Redekunst, der Homiletik, sieben zählen. Wo man vier Teile unterscheidet, heißen sie: Eingang, Exposition, Argumentation

und Beschluß; wo sechs, Eingang, Exposition, Erklärung, Beweisführung, pathetischer Teil, Beschluß; die sieben Teile, welche die Homiletik aufstellt sind: Gebet, Eingang, Übergang, Thema, Einteilung, Ausführung, Beschluß. Diese vier, sechs, sieben Teile lassen sich aber alle sehr wohl auf die von der Abhandlung gegebene dreiteilige Grundlage zurückführen, und man tut es mit dem größten Nutzen und muß es tun: wir haben früher gesehen, welche organische Notwendigkeit bei der Abhandlung sie besitze. Wir rechnen demnach zum Exordium von den vier Teilen und ebenso von den sechs Eingang und Exposition, von den sieben der Homiletiker Gebet, Eingang, Übergang, Thema und Einteilung; mit der disputatio fallen zusammen von den vier Teilen die Argumentation, von den sechs die Erklärung und Beweisführung, von den sieben die Ausführung; mit der conclusio endlich von den vier Teilen der Beschluß, von den sechs der pathetische Teil und der Beschluß, von den sieben der Beschluß.

Indem wir jetzt zur näheren Betrachtung der drei Teile der Rede und ihrer Unterabteilungen übergehn, haben wir noch die allgemeine Bemerkung vorauszuschicken, daß zwar die Theorie der Rhetoriker diese Teile voneinander sondere, und daß auch der Redner, wenn er die Rede entwirft, diese Gliederung ins Auge fassen müsse, daß jedoch bei der Ausführung alles darauf ankomme, die Hauptteile sowohl als die Unterabteilungen so eng und innig als möglich miteinander zu verketten und zu verschmelzen. Darauf kommt hier, in einer Rede, noch viel mehr an, als das bereits in einer Abhandlung der Fall ist; denn den lebendigen praktischen Zwecken, welche jegliche Rede hat, ist wahrlich schlecht damit gedient, wenn der Zuhörer statt eines belebten und beseelten Leibes das starre Gerippe eines Schemas mit nach Hause nimmt. Zwar bleibt ihm alsdann der Gedankengang des Ganzen Schritt für Schritt erinnerlicher, und er weiß sich leichter über das, was er gehört hat, eine verständige Rechenschaft zu geben: aber eben eine

verständige Rechenschaft; sein Verstand ist dann mehr in Anspruch genommen als für den wesentlichen Zweck der Rede taugt, neben der Belehrung und durch dieselbe auch auf den Willen einzuwirken. Gleichwohl läßt sich, wie einmal die Sachen stehn, jene enge Verkettung beinahe nur noch von der weltlichen Beredsamkeit fordern: denn in der geistlichen ist es durch Rücksicht auf die alleräußerlichste Bequemlichkeit des Predigers und der Gemeinde zu einer weitverbreiteten Übung geworden, besonders in der lutherischen Kirche, daß nach Vollendung des ersten Teiles geradezu innegehalten und aller Zusammenhang durch eine wirkliche Pause, durch den Gesang der Gemeinde unterbrochen werde. Dagegen kann nun, wo das einmal üblich ist, der geistliche Redner nichts mehr machen: aber er soll, was er hier verfehlen muß, wenigstens anderswo zu vergüten suchen, soll dann wenigstens anderswo die Übergänge von Teil zu Teil, von Glied zu Glied desto leichter und unmerklicher, desto mehr innerlich, desto weniger äußerlich bilden.

Der erste Teil, das **Exordium.** Die Bestimmung des Einganges ist, wie Cicero (z. B. de inventione 1, 15, 20) und andere Rhetoriker des Altertums lehren, den Zuhörer *wohlwollend, aufmerksam* und *gelehrig* zu machen: exordium est ut auditorem habeas benevolum attentum docilem. Wir können uns vollkommen an diese Definition halten, und wir wollen ihr mehr bindende Aufmerksamkeit schenken, als das wohl sonst bei den neueren Rhetorikern der Fall ist. Einmal ist auf die Reihenfolge der Adjektiva zu achten: sie sind weder so gleichbedeutend, noch stehn sie einander in ihrem Sinne so fern, daß es gleichgültig sein könnte, wie man sie ordnet. Ihre Anordnung enthält vielmehr einen kausalen Fortschritt: die benevolentia bewirkt die attentio, und die attentio hat zur Folge die docilitas. Demgemäß richtet sich denn auch das Exordium in eben diesem Stufengange auf das genannte dreifache Ziel: es sucht zuerst Wohlwollen zu gewinnen, dann erweckt es

Aufmerksamkeit, dann endlich nimmt es die Gelehrigkeit in Anspruch. Sodann ist auch anzuerkennen, wie jene Definition Zweck und Wesen des Exordiums vollständig erschöpfe; sie berücksichtigt das Verhältnis, in welches sich der auftretende Redner zu seiner Zuhörerschaft begibt; sie berücksichtigt die im Exordium geforderte Rückdeutung auf den Anlaß und die Hinweisung auf den bevorstehenden theoretischen Inhalt und den praktischen Zweck der Rede; sie berücksichtigt das Zusammenwirken der drei Seelenkräfte, des Gefühls, der Einbildung, des Verstandes; sie berücksichtigt mit Einem Worte die Mischung des allgemeinen lehrhaften Elementes mit dem besonderen rednerischen, durch welche das Exordium einer Rede sich von dem einer Abhandlung unterscheidet.

Da ist nun alles genauer zu erörtern. Es ist angemessen, daß die Rede sich gleich von vornherein als solche ankündige, daß sie schon beim ersten Anfange ihren eigentümlichen Charakter behaupte und bewähre, also daß sie gleich mit einer Einwirkung auf den Willen, mit Überredung anhebe. Nun ist es aber nicht möglich, schon jetzt den Willen auf das bestimmte Ziel hinzulenken, das jenseits der Rede liegt, schon jetzt den Zuhörer zu überreden, daß er etwas tue: er ist ja noch gar nicht belehrt, was geschehen ist, wie kann man ihm da schon sagen, was geschehen solle? Er ist über die ganze Sache noch zu gar keiner theoretischen Überzeugung gelangt: wie kann man da jetzt schon einen praktischen Entschluß von ihm fordern? Diese eigentliche, volle Überredung muß daher notwendigerweise verspart werden auf den dritten Teil, wo die faktische und wo die praktische Belehrung bereits abgetan und zur Genüge ausgeführt sind. Gleichwohl soll das Exordium mit Überredung beginnen. Das geht nun unter solchen Umständen nur in der Weise, daß der Redner die Willfährigkeit der Zuhörer statt auf den beabsichtigten Zweck auf sich selbst hinleite, auf sich den Redner, der den Zweck beabsichtigt; daß er die Zuhörer zwar noch nicht jenem Zwecke, sondern nur noch sich

selbst geneigt und wohlwollend zu machen suche. Und damit ist denn auch für die eigentliche, volle Überredung schon genug gewonnen: ist der Zuhörer dem Redner einmal geneigt, begleitet er die Worte dessen, der ihn überreden will, von Anfang an mit persönlichem Wohlwollen, so ist er damit auch schon halb für die Sache gewonnen, und das Wohlwollen für die Person wird sich unvermerkt in ein Wohlwollen für deren Zwecke verwandeln. Es beginnt also das Exordium und die ganze Rede damit, ut auditorem habeas benevolum. Man nennt deshalb dies Anfangsglied auch *captatio benevolentiae;* auch werden zuweilen die Benennungen Exordium und Eingang ziemlich ungeschickt auf diese eine Unterabteilung eingeschränkt. Man könnte dieselbe auch den subjektiven Teil nennen: denn es handelt sich hier nur noch um die Stellung des redenden Subjektes zu der hörenden Versammlung, nicht aber um die faktischen und praktischen und theoretischen Objekte seines Vortrages. Wie aber kann nun der Redner sich das Wohlwollen der Zuhörerschaft erwerben? Indem er das Gefühl derselben auf wohltuende Weise berührt durch Bescheidenheit, was ihn selbst betrifft, und durch Freundlichkeit gegen die Hörer; beides fließt in der Regel zusammen: je nachdrücklicher der Redner seine eigene Unzulänglichkeit bekennt, je mehr er sich selber von dem Rechte nimmt, sich als Lehrer über die andern zu erheben, desto gewinnender ist das für diese andern; desto mehr fühlen sich diese Zuhörer, die doch eigentlich unter dem Redner stehn, neben demselben; desto eher werden sie sich also geneigt finden lassen, seine Zwecke auch zu den ihrigen zu machen. Doch davon später noch einmal und mehr.

Wenn nun durch die captatio benevolentiae die Überredung eingeleitet ist, so ist es an der Zeit, daß auch die Belehrung ihren Anfang nehme, daß der Redner, nachdem er den subjektiven Teil abgetan, nun auch zu den Objekten übergehe. Denn die Belehrung hat jetzt noch zwei Objekte vor sich, eines, das der Eingang der Rede voraus hat vor dem Eingang der Abhandlung,

und eines, das beide miteinander teilen: jenes ist der faktische Anlaß, der vor der Rede liegt, dieses die theoretische Wahrheit, welche in dem mittleren Hauptteile, in der disputatio ausführlich soll abgehandelt werden, also ein faktisches und ein theoretisches, ein mehr historisches und ein mehr eigentlich didaktisches Objekt. Welches soll nun der Redner zuerst berühren? Am besten zuerst den faktischen, den tatsächlichen Anlaß. Und das aus mehreren Gründen, wovon dieser der einfachste ist, daß derjenige Punkt, an welchen die ganze bevorstehende Erörterung soll angeknüpft werden, doch erst muß gegeben und festgesetzt sein, ehe man daran etwas knüpfen kann. Es wird damit aber noch zweierlei gewonnen. Einmal daß die Rede nun auch auf der zweiten Stufe des Einganges noch eben da verharrt, wohin sie sich auf der ersten gestellt hatte, auf dem eigentlichen Grund und Boden der Rede: auf der ersten wandte sie sich durch das Gefühl an den Willen, was die Abhandlung nicht tut; auf der zweiten schaut sie nun durch die Einbildung rückwärts in die Vergangenheit nach tatsächlichen Motiven, was die Abhandlung wiederum nicht tut; so daß nun erst auf der dritten und letzten Stufe des Einganges, auf derjenigen, die zu dem zweiten Hauptteile überführt, die Rede mit der Abhandlung zusammentrifft. Sodann hat diese Anordnung noch einen andern Vorteil. In der captatio benevolentiae hatte sich der Redner neben, ja er hatte sich vielleicht unter die Zuhörer gestellt, bloß um sie günstig zu stimmen: dies Verhältnis kann aber nicht bestehn bleiben, es kehrt sich um, sowie das rein abhandelnde Element der Rede hervortritt; sobald der Redner zu belehren beginnt zum Behufe der Überzeugung, sobald macht er auch darauf Anspruch, über den Zuhörern zu stehn. So ganz plötzlich kann aber von dem einen Standpunkte zum andern nicht übergesprungen werden: es muß zwischen jene passive Rolle und diese sehr aktive etwas gleichsam Neutrales mitten hinein gelegt werden. Und das ist eben die Berichterstattung über den der Rede vorangegangenen Anlaß; an ihr haben beide, Redner und Zu-

hörer, gewissermaßen gleich viel Anteil und Recht; wenn auch der Redner der Berichterstattende und der Zuhörer insofern auch schon hier der Belehrte ist, so führt das doch auf keiner von beiden Seiten eine Überordnung oder Unterordnung mit sich. Es ist also aus diesen Gründen und zu diesen Zwecken das zweite Glied des Exordiums die *narratio facti*, und es wird mit ihr die zweite Wirkung, die Cicero von dem Exordium fordert, die attentio, das nächste Ergebnis der benevolentia, erreicht, und um so gewisser erreicht, als die Aufmerksamkeit nicht bloß ins Unbestimmte hinein aufgefordert, sondern gleich in tätigen Anspruch genommen und befriedigt wird.

Nun endlich kann der Redner zu der dritten und letzten Stufe aufsteigen, die ihm zugleich den Übergang bildet zu dem zweiten Hauptteil, zu der disputatio. Sie bildet aber dazu den Übergang, weil auch sie schon sich dem Verstande zuwendet, weil sie selber gleich der disputatio rein didaktischer Natur ist, nur daß die Punkte, um welche sich die disputatio drehen soll, hier eben nur noch als Punkte gegeben, und die Grenzen, innerhalb deren die disputatio sich bewegen soll, hier nur noch als unerfüllte Linien gezogen und entworfen werden. Somit entspricht dies dritte Glied des rednerischen Exordium für sich allein dem gesamten ganzen Exordium einer Abhandlung. Es verkündigt gleich diesem zum ersten Male, welche Grundsätze, welche allgemeinen Wahrheiten sollen abgehandelt werden, und weist gleich diesem auf ein Theoretisches hin, das in der rechten Ausführlichkeit erst noch bevorsteht. Aber diese hier angekündigten allgemeinen Sätze haben, und das gebricht dem Exordium der Abhandlung, ihre Veranlassung in einer historischen Wirklichkeit; dieses theoretische dritte Glied ist das Ergebnis des faktischen zweiten; das theoretisch lehrhafte Objekt, das wir hier haben, ist nur das geistige und abstrakte Gegenbild zu dem tatsächlich historischen des zweiten Gliedes. Also hier beginnt die eigentliche Lehre: nach dem neutralen Zwischengliede der narratio facti fängt nun der Redner selber an, in

aktiver Weise ein Recht auszuüben und die tätigste Wirksamkeit zu entfalten. Er kann es aber auch: denn der Zuhörer, nachdem er auf der ersten Stufe benevolus geworden, und sich auf der zweiten attentus erwiesen hat, wird nun in der notwendigen weiteren Folge docilis, und der Redner beschäftigt und lenkt auch alsbald diese Gelehrigkeit, indem er ihr zeigt, worauf es von nun an ankommen werde, und auf welchem Wege er sie noch länger in Anspruch zn nehmen gedenke. Die umfassende Benennung dieses dritten Teiles ist *expositio*. Die expositio kann aber auch wieder zweigliedrig geschehen, sie kann zuerst den Hauptgedanken einheitlich darlegen, der sich aus jenem faktischen Anlaß gibt, und der als Thema (Hauptsatz) die Grundlage der nachfolgenden disputatio bilden soll, sodann aber die einzelnen Teile bezeichnen, in welche sich derselbe zerlegen, die verschiedenen Standpunkte, von denen aus sich derselbe betrachten lasse und auch im weitern Verlaufe solle betrachtet werden: in diesem Falle heißt das erste einheitlich darlegende Glied die *propositio*, das die Teile des Themas und der disputatio angebende die *partitio*.

Also, um das bisher Besprochene noch einmal kurz zusammenzufassen und weiter zu verfolgen, exordium est ut auditorem habeas benevolum, attentum, docilem; es besteht aus der captatio benevolentiae, der narratio facti, der expositio; die captatio spricht zum Gefühl, die narratio zur Einbildung die expositio zum Verstande der Zuhörer. Wenn daher ältere Rhetoriker von der ganzen Rede sagen: conciliat, permovet, docet, so paßt das ganz besonders auf die drei Glieder des Exordiums: captatio conciliat, narratio permovet, expositio docet. Aber was schon vorher als Hauptregel ist aufgestellt worden, diese Glieder dürfen nicht auseinander fallen, sie müssen organisch miteinander verwachsen sein. Daraus folgt dann, daß keins von ihnen ausschließlich nur eine jener drei Wirkungen der benevolentia, der attentio und der docilitas hervorbringen, und daß das Gefühl und die Einbildung und der Verstand

nicht ausschließlich nur in je einem ihre Stelle finden dürfen; sondern das erste Glied darf sich nur vorzugsweise an die benevolentia des Gefühls, das zweite nur vorzugsweise an die attentio der Einbildung, das dritte nur vorzugsweise an die docilitas des Verstandes wenden; daneben dann immer noch die anderen Kräfte spielen zu lassen ist keineswegs verwehrt, ja vorteilhaft und insofern erforderlich. Daher haben denn einige Regeln, die jetzt noch sollen gegeben werden, zwar ihren nächsten Bezug auf je eines der drei Glieder, aber auch ihre allgemeine Anwendbarkeit auf alle drei. Zuerst muß das Gefühl nicht zu leidenschaftlich angeregt werden. Denn man erwäge, daß ihm noch im dritten Hauptteile eine Anregung bevorsteht, und zwar hier zu dem Zwecke, daß der Wille zu einem nachhaltigen Entschlusse, so und so zu handeln, gelange; die Gefühlsanregungen des Exordiums bezwecken keine so bedeutende Wirkung, es ist dabei nur auf Wohlwollen für den Redner abgesehen: überspannt man das Gefühl also hier schon, so ist das Mittel stärker als die zunächst beabsichtigte Wirkung, und kommt es dann zum dritten Teile, so ist das Gefühl abgespannt, unempfänglich gegen jede nachdrückliche Einwirkung, unfähig zu jeder kräftigen Willensäußerung. Dasselbe gilt und aus demselben Grunde in bezug auf die Einbildungskraft. Sie wird vorzugsweise bei der narratio facti in Anspruch genommen werden: aber man nehme sie nicht zu sehr in Anspruch: denn auch sie soll noch einmal und um vieles lebhafter und kräftiger angeregt werden können im dritten Hauptteil, wenn es gilt, der Überredung den letzten, vollsten Nachdruck zu geben. Je einfacher also und je ruhiger die narratio facti gehalten ist, desto besser für die ganze Rede. Die Anforderung endlich der Deutlichkeit und Verständlichkeit, die namentlich an das dritte Glied, an die expositio, zu richten ist, versteht sich nun hier ganz von selbst, wo es nicht bloß gilt zu belehren, sondern noch inbesondere eine nachfolgende ausgeführtere Belehrung in der Kürze einzuleiten und vorzubereiten und

einen vorläufigen übersichtlichen Grundriß zu geben. Es ist mithin im allgemeinen von jedem rednerischen Exordium zu fordern, daß es ruhig, einfach, verständlich sei, oder um es negativ auszudrücken, daß es den Zuhörer weder auf Seite des Gefühls und der Einbildungskraft überreize, noch auf Seiten des Verstandes verwirre und im Unklaren lasse. Aber darum darf es doch nicht alltäglich und trivial sein: und wenn schon jene Vorschrift im allgemeinen für alle Reden gilt, so werden doch je nach Beschaffenheit des Anlasses oder Themas oder Zweckes die einen mehr, die andern weniger Ruhe und Einfachheit verlangen, und es ist deshalb fehlerhaft, gewisse Formeln der Auffassung und Darstellung für alle Reden gleichmäßig stereotyp festzuhalten, wie z. B. unter zehn deutschen Reden vielleicht neun mit einem Wenn anfangen, weil man meint, nicht besser bescheiden sein zu können, als wenn man sich bedigungsweise ausdrückt.

Zu dieser Regel der Ruhe, Einfachheit und Verständlichkeit möge hier noch eine andere gefügt werden, die eine ebenso unbestrittene allgemeine Gültigkeit besitzt, bei der aber auch jeder einzelne Fall erst über das Mehr oder Minder entscheiden muß: der geringe Umfang. Ausgedehnter als der Eingang einer Abhandlung wird freilich der Eingang einer Rede stets sein können, da er ja neben der expositio, die dem Eingang einer Abhandlung entspricht, noch zwei andere Glieder in sich enthält. Gleichwohl ist es immer nur ein vorbereitender Eingang, der sich als solcher dem eigentlichen Kern und Gehalt der Rede, der disputatio, auch in seiner äußeren Ausdehnung unterordnen muß, der die geistigen und physischen Kräfte des Redners und des Zuhörers nicht schon erschöpfen darf, noch ehe es zur eigentlichen Sache kommt. Der Eingang ist freilich einer von den drei Teilen der Rede, aber darum darf er doch nicht den dritten Teil derselben einnehmen.

Bisher haben wir das Bild des Exordiums ganz im allemeinen entworfen, ohne irgendwie und irgendwo besoders

Rücksicht zu nehmen auf die verschiedenen Arten der Beredsamkeit, auf die geistliche und auf die weltliche. Es finden aber innerhalb jenes allgemeinen Grundrisses zwischen diesen beiden nicht unbeträchtliche Unterschiede statt, ja die geistliche Beredsamkeit selbst folgt in verschiedenen Ländern verschiedenen Methoden der Entwurfes, und wir sind dadurch genötigt, die verschiedenartige Anwendung jener allgemeinen Vorschriften noch nach diesen beiden Richtungen hin ins Besondere zu verfolgen, namentlich aber die geistliche Beredsamkeit näher ins Auge zu fassen.

Von einer captatio benevolentiae im eigentlichen und vollen Sinne des Wortes kann im Grunde nur bei der weltlichen Beredsamkeit gesprochen werden, und auch hier bei der gerichtlichen weniger als bei der politischen. Die Persönlichkeit des Redners kommt nur dann in rechten Betracht, und Wohlwollen oder Widerwille der Zuhörerschaft gegen dieselbe ist nur dann von entscheidender Bedeutung, wenn es sich um Fragen der Staatsweisheit handelt, bei denen es auf das Für oder Wider der Parteien ankommt. Wenn sich da ein Einzelner zum Wortführer aufwirft, muß ihm freilich alles daran gelegen sein, denjenigen unter seinen Zuhörern, die bei der politischen Gegenpartei stehn, wenigstens für diesen Fall die Ungunst und Unfreundlichkeit zu benehmen, die sie gegen ihn sonst empfinden mögen. Nur wo er einen solchen Widerstand der Gesinnung nicht zu fürchten hat, oder wo er ihn getrost übersehen und verachten darf, da darf auch der politische Redner die captatio benevolentiae ganz beiseite lassen und seinen Vortrag gleich mit dem vollen objektiven Gewicht der narratio facti beginnen. Das wird aber immer nur ausnahmsweise vorkommen; Beispiele bieten hierfür Ciceros erste und zweite Rede gegen Catilina. Bei gerichtlichen Reden ist die Persönlichkeit des Redners nur dann von gleichem Belange wie bei politischen, wenn er auch hier einen Widerwillen, namentlich aus politischer Parteisucht fürchten muß, wenn er dem Ein-

flusse politischer Gesinnungen auf die Entscheidung nicht politischer Rechtshändel vorzubeugen hat. Cicero macht häufig aus diesem Grunde von der captatio benevolentiae Gebrauch. In den meisten Fällen gerichtlicher Beredsamkeit kann aber dieser Teil des Exordiums nicht den Zweck haben, eine feindselige Stimmung in eine geneigte Stimmung zu verwandeln, sondern eben nur den, die Zuhörerschaft geneigt zu machen, geneigt zur Aufmerksamkeit auf die narratio facti, geneigt zur Gelehrigkeit für die expositio und die disputatio. Da genügen denn vollkommen einige Worte der Bescheidenheit und der freundlichen Anerkennung, und zwar einer wirklich bescheidenen Bescheidenheit: ein gerichtlicher Redner, der sich selbst gar zu tief herabsetzt und so den Zuhörern übertrieben schmeichelt, schadet damit nur sich und seiner Sache: denn man sieht den Schmeicheleien gleich die Unwahrheit an und darf argwöhnen, er wolle bestechen, statt zu überreden, oder man erkennt doch, daß die Bescheidenheit nur ein Deckmantel der Eitelkeit ist: dann wird denn aus der captatio benevolentiae leicht eine captatio malevolentiae, und es kann sein, daß Cicero hauptsächlich darum, weil er sich in solcher übermäßigen und eiteln Bescheidenheit gefiel, so viel Prozesse verloren hat.

Wie aber ist es nun mit der captatio benevolentiae in einer geistlichen Rede, in einer Predigt oder in einer Homilie? Es leuchtet von sich selber ein, daß hier wenigstens im allgemeinen an eine captatio benevolentiae im Sinne der weltlichen Beredsamkeit ganz und gar nicht könne gedacht werden. Einzelne Fälle mögen eine Ausnahme machen, namentlich unter den Kasualreden z. B. die Antrittspredigt eines neu berufenen Geistlichen. Sonst aber ist die Stellung, welche der Geistliche als beständiger Verkündiger des beständigen göttlichen Wortes gegenüber seiner Gemeinde einnimmt, von solcher Art, daß bei der ganzen rednerischen Handlung seine Persönlichkeit von dem allergeringsten Belang ist: er darf keinen Widerwillen gegen sich voraussetzen, und ist ein solcher vorhanden,

so werden ihm alle captationes wenig helfen; er darf auch nicht auf ein besondres persönliches Wohlwollen ausgehn: denn er führt weder seine Sache noch die irgend einer Partei. So kommt denn hier die captatio benevolentiae nur darauf hinaus, daß der Geistliche es im Exordium bloß zu vermeiden hat, Übelwollen zu erregen; es bedarf hier keiner ausdrücklichen Bescheidenheit, er soll sich nur vor Unbescheidenheit, vor geistlich stolzer Überhebung hüten; er darf seiner Zuhörerschaft auch nicht von ferne schmeicheln, er soll sie aber ebenso wenig zurückstoßen, er soll vielmehr durch den Zuspruch der Liebe sie zu gewinnen und festzuhalten suchen: das ist für ihn die einzig rechte captatio benevolentiae, jede andere wäre seines hohen Amtes unwürdig. Natürlich muß dann dieser Zuruf seine Gestalt und Wendung jedesmal erhalten nach Maßgabe des Inhaltes der ganzen gesamten Rede.

Was hier über die captatio benevolentiae der geistlichen Reden ist bemerkt worden, findet jedoch seine Anwendung nur dann, wenn auch in ihnen, so wie das in den weltlichen Reden der Gebrauch ist, die narratio facti die zweite Stufe des Eingangs bildet, d. h. wenn die Verlesung des biblischen Textes in die Mitte des Eingangs fällt. Aber das ist keineswegs beständig so und überall so. Es ist daneben noch eine andere Übung in Gültigkeit, z. B. gerade hier zu Lande, nämlich daß man gleich den ersten Beginn der Predigt mit der narratio facti macht, d. h. gleich an dem Anfang vor allem andern den biblischen Text verliest. Bei dieser Einrichtung fällt dann notwendigerweise alles fort, was sich als captatio benevolentiae betrachten ließe, und man kann ja dessen auch ganz wohl entbehren, da diejenige captatio benevolentiae, welche dem Prediger allein gestattet ist, sich im Grunde nicht auf das Exordium beschränken dürfte, sondern sich über die ganze Predigt hin ausdehnen muß. Dies erste Glied des Exordiums fällt dann also fort, und die Predigt beginnt gleich mit dem sonstigen zweiten, gleich damit, daß das Faktum, d. h. hier der Text,

mitgeteilt wird, und unmittelbar hierauf folgt sofort das sonstige dritte Glied, die expositio, wovon wir jetzt noch zu sprechen haben.

Die Bestimmung der expositio und ihr Verhältnis zur narratio facti ist, die theoretische Wahrheit, auf die der faktische Anlaß hinführt, und deren ausführliche Behandlung in dem zweiten Hauptteil der Rede bevorsteht, zuerst aufzustellen und allenfalls noch anzukündigen, in welcher Gliederung diese Behandlung vor sich gehen solle. Der faktische Anlaß für den Prediger ist aber das Wort Gottes; aus diesem, aus der zuvor verlesenen Textesstelle hat er den darin enthaltenen lehrhaften Satz, die darin gefundene religiöse Wahrheit kurz und deutlich zu entwickeln und mit verständlichen, bestimmt abgrenzenden Worten als das Thema, den Hauptsatz seiner Predigt hinzustellen. Dies Verhältnis des Themas zu dem Texte als des Späteren zu einem Früheren, des abgeleiteten Resultates zu einem gegebenen faktischen Grunde ist überall dasselbe, gleichviel ob der Prediger einer wirklich vorgeschriebenen Perikope folgt, oder ob er den Text selbst erst für ein Thema gewählt hat, das er abhandeln will oder soll: denn auch hier, wo in der Wirklichkeit das Thema früher gegeben oder gefunden ist als der entsprechende Text, muß dennoch bei der Ausführung das Thema sich dem Text in gebührender Weise unterordnen und nur als das lehrhafte Ergebnis desselben erscheinen. Ja selbst in solchen Predigten, die sich an gar keine bestimmte einzelne Textesstelle anschließen, deren Exordium also auch gar keine narratio facti hat (und von dieser Art sind namentlich viele Predigten aus den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche), selbst in solchen gleichsam textlosen Predigten darf man dennoch das abgehandelte Thema ebenfalls nur als den lehrhaften Widerschein einer oder mehrerer Textestellen betrachten, nur daß diese unausgesprochen geblieben sind, weil das Wort Gottes ganz in dem Bewußtsein der Gemeinde lebte. Aber dergleichen Predigten sind jetzt kaum mehr gebräuchlich,

und wir wollen bei dem Wenigen, was noch über das Verhältnis des Themas zum Texte zu bemerken ist, nur solche Predigten ins Auge fassen, die von einer einzelnen ausgesprochenen, verlesenen Bibelstelle ausgehn. Man hat hier zu unterscheiden zwischen historischen Texten und Lehrtexten, zwischen solchen Bibelstellen, die erzählen, und solchen, die selber schon lehrhaften Inhaltes sind. Die historischen Texte können dann wieder von zwiefacher Art sein. Entweder sind sie rein historisch, oder sie sind didaktisch historisch; rein historisch z. B. ein Abschnitt aus dem Leben Jesu, didaktisch historisch eines seiner Gleichnisse. Wenn der Text selber schon auf diese Art neben dem historischen Element ein didaktisches enthält, so enthält er auch selber schon das Thema in sich; in diesem Falle hat das Auffinden desselben keine Schwierigkeit für den Prediger, und es wird deshalb die expositio leicht und einfach vor sich gehn können. Ist dagegen der Text rein historisch, so ist das Auffinden des Themas, d. h. der darin ausgedrückten religiösen Idee, erst eine Sache der Meditation, und es ist hier für den Prediger die Schwierigkeit vorhanden, einmal den historischen Text in richtiger Weise didaktisch aufzufassen, und dann den Zuhörer von der narratio facti zur expositio auf einem solchen Übergange zu führen und das Thema selbst in solcher Weise hinzustellen, daß kein Zweifel bleibt über die Wichtigkeit und Notwendigkeit gerade dieser Auslegung, daß der Hauptsatz, das Thema, leicht und wie von selbst aus dem Text herzufließen scheint. Wenn endlich der Text selber schon ein rein didaktischer, ein sogenannter Lehrtext ist, also z. B. eine Epistelstelle, so wird der Prediger mit ihm ganz wie mit einem historisch didaktischen verfahren können, sobald nämlich dieser Lehrtext nur Einen wesentlichen Gedanken enthält. Enthält er aber deren mehrere, so wird es auch da in den meisten Fällen möglich sein, diese mehreren Gedanken um einen Gedanken zu vereinigen, dieselben in ein Hauptthema zusammenzufassen. Und mit dieser Entwickelung des

Einen aus dem Mehrfachen hat dann die expositio zu beginnen. Nun gibt es aber sowohl historische Texte als Lehrtexte, deren Konzentrierung auf ein einziges Hauptthema entweder unmöglich ist oder wenigstens zu schwierig für eine Predigt, die ja lebendig erbauen soll. Und hier sind wir zu einem Punkte gelangt, auf welchem wir die allgemeine Art der Predigt in zwei besondere Unterarten sich teilen sehen, *Predigt* und *Homilie:* beides vollständig willkürliche Beschränkungen und Festsetzungen. Predigt insbesondere nennt man eine solche geistliche Rede, deren Exordium nach dem bisher besprochenen Schematismus gebaut ist, in der also aus dem Text ein einziges einheitliches Thema abgeleitet und dies sodann in dem zweiten Hauptteil erörtert wird. Homilie dagegen heißt nach dem einmal angenommenen Sprachgebrauch die geistliche Rede, wenn der Text eine ausgedehnte Mannigfaltigkeit besitzt und deshalb nicht auf eben solche Art in Einen Hauptgedanken konzentriert wird, sondern der Redner sich begnügt, dem Gange seines Textes Schritt für Schritt zu folgen und einen Gedanken desselben nach dem andern zu besprechen. Dabei mag der Redner sich selbst sehr wohl eines leitenden Hauptgedankens bewußt sein, er mag auch aus diesem Bewußtsein heraus den ganzen Gang der vereinzelten Betrachtungen ordnen und lenken und leiten, aber er spricht jenen Einen Gedanken nicht aus, weil damit auch sogleich der gewöhnliche systematische Bau der Predigt gefordert wäre. Natürlich ist bei dieser Auffassung des Textes, also für die Homilie, keine eigentliche expositio möglich, sondern es wird hier von der narratio facti gleich zur disputatio, von dem Texte gleich zur Ausführung übergegangen, und auch die Ausführung wird hier, wo es sich nicht um die Erklärung Eines Gedankens handelt, eine ganz andere sein als sonst, als in eigentlichen Predigten.

Es kann aber, wie schon früher (S. 372) ist bemerkt worden, die expositio wieder in zwei untergeordnete Glieder zerfallen, in die *propositio* und in die *partitio*. In diesem Falle

ist die expositio noch weit absichtlicher und deutlicher bloß die voranlaufende Ankündigung des zweiten Hauptteiles; sie erscheint damit gleichsam als ein bloßes Inhaltsverzeichnis desselben. Die weltliche Redekunst weiß von einer solchen Partition nur wenig; man wird in ihr nur seltene Beispiele davon finden, und so gedenken auch die Rhetoriker des Altertums derselben nicht oft als eines oratorischen Erfordernisses.[1] Dagegen in unserer geistlichen Redekunst ist sie zu einer so weit verbreiteten Übung geworden, Prediger und Gemeinde haben sich fast überall so daran gewöhnt, daß man sie hier beinahe als ein Gesetz betrachten muß, dem die Praxis sich zu unterwerfen und dessen Nutzen und Notwendigkeit die Theorie aufzusuchen habe. Allerdings läßt sich auch manches wenigstens zur Rechtfertigung dieses Gebrauches sagen. Quintilian (Institut. orator. 4, 5, 22. 23) macht geltend, wenn die einzelnen Teile schon im voraus aufgestellt und bezeichnet seien, so erhalte das den Zuhörer während der Ausführung bei Kräften, weil er die einzelnen Abgrenzungen wisse, „gerade wie einem Reisenden die Meilensteine viel von der Ermüdung benehmen. Denn es tut wohl, das Maß der bereits überstandenen Arbeit zu kennen, und es ermahnt, auch das übrige kräftig durchzusetzen, wenn man weiß, wie viel noch bevorsteht. Denn nichts darf lang erscheinen, wobei feststeht, was das Letzte sei.“ Nicht gerade dies wollen wir zur Rechtfertigung anführen: denn das Zählen der Meilensteine kann mitunter auch höchst langweilig werden. Überhaupt soll ja das Anhören einer Rede keine Arbeit sein, die man über sich nimmt, und bei der es wohltut, unter fortwährendem Zählen und Berechnen das Ende immer näher heranrücken zu sehen. Sondern, was man haupt-

1) Eigentlich und ausdrücklich spricht davon mit Bezug auf gerichtliche Reden Cicero de invent. 1, 22, 31: Recte habita in causa partitio (ganze Eposition) illustrem et perspicuam totam efficit orationem. Partes eius sunt duae, quarum utraque magnopere ad aperiendam causam et constituendam pertinet controversiam etc.

sächlich zugunsten der Partition sagen kann, ist Folgendes, was Quintilian selbst noch am eben angeführten Orte (4, 5, 22) so ausdrückt: Id efficit, ut clariora fiant, quae dicuntur, rebus velut ex turba extractis et in conspectu judicum (die Worte beziehen sich auf gerichtliche Reden) positis. Also indem sie die Hauptpunkte der Ausführung schon zuvor heraushebt, macht sie die ganze Ausführung selbst übersichtlicher, macht sie es dem Zuhörer leichter, den verständigen Anschauungen des Redners zu folgen und die ausführliche Belehrung in der richtigen Ordnung und Gliederung in sich aufzunehmen. Indessen, was damit auf der einen Seite für den Verstand und dessen Überzeugung gewonnen wird, geht auf der andern leichtlich wieder verloren für die Überredung, für die lebendige Einwirkung auf den Willen. Freilich ist die Ausführung Sache des Verstandes; aber darum soll ihr die Beziehung auf das Gefühl nicht ganz genommen werden; dies geschieht jedoch nur zu leicht, wenn man ihr von vornherein das Gepräge eines nackten, kalten und trockenen Schematismus aufdrückt. Und nur zu häufig glauben sich die Prediger durch die Partition im Exordium berechtigt, ja verpflichtet, dieselbe Partition auch im zweiten Hauptteil wieder anzubringen, in der Weise, daß sie auch hier die einzelnen Teile abgerissen und ohne alle Vermittelung durch überleitende Gedanken und Worte hinter einander aufstellen wie einzelne Paragraphen. Darüber verschwindet dann alle zusammenhaltende Einheit, und von einem geistigen Wachstum der Gedanken, von einem ununterbrochenen Arbeiten nach dem Ziele hin bleibt kaum eine Spur mehr. Indessen die Partition als Schluß des Eingangs ist einmal Sitte, und es mag sein, daß es hin und wieder die Gemeinde störend berühren würde, wenn der Prediger sich eine Abweichung davon erlaubte. Da tut er dann aber wohl, wenn er wenigstens zweierlei nicht aus dem Auge verliert: erstens, er fasse die Partition auf keinen Fall gar zu registerartig ab, sondern gebe ihr eine solche Haltuug und suche sie mit der Proposition so zu verschmelzen, daß

beide wieder in ein einziges rednerisch belebtes Ganze zusammenfließen, daß eine gewisse Teilnahme des Gefühls und der Einbildungskraft auch hier nicht zurückgewiesen werde. Und zweitens, er führe die paragraphierte Einteilung keinesfalls aus dem Exordium mit in die disputatio hinüber; hier überlasse er es dem Zuhörer, sich das Erstens, Zweitens, Drittens aus eigener Verständigkeit am rechten Orte selber zu sagen, ohne daß der Redner mit einer Unterbrechung des lebhaften Fortschrittes es ihm vorsage und vorrechne. Dann wird doch durch die Ausführung wieder gut gemacht, was durch die Partition vielleicht ist verfehlt worden.

Jetzt ist noch von einem Bestandteile des Eingangs geistlicher Reden zu sprechen, der in der früher (S. 366) erwähnten siebenteiligen Gliederung, welche die Homiletik gewöhnlich der Predigt beilegt, die erste Stelle einnimmt, dem *Gebet*. Die Sitte, den allerersten Eingang einer öffentlichen Redehandlung mit einem Gebet zu machen, welches sich auf den Anlaß derselben und auf ihren Inhalt bezog, und in welchem sich der Redner von obenher Segen zu seinem Vorhaben erflehte, diese Sitte war auch den Rednern des unchristlichen Altertums keineswegs fremd, wenn schon sich in den erhaltenen Denkmälern die Beispiele nicht mehr so gar häufig nachweisem lassen. Zwei mögen hier ausgezeichnet werden: als Beispiel aus der rednerischen Literatur der Griechen des Demosthenes Rede pro corona, aus der der Römer der Panegyricus des jüngeren Plinius; dieser, weil zugleich Zeugnis für die weiter ausgedehnte Verbreitung jener Sitte. Die Lobrede auf Trajan beginnt nämlich also: Bene ac sapienter, patres conscripti, maiores instituerunt ut rerum agendarum ita dicendi initium a precationibus capere, quod nihil rite, nihil providenter homines sine deorum immortalium ope consilio honore auspicarentur. Und so noch weiter. Darauf folgt das Gebet selber: Quo magis aptum piumque est te, Juppiter optime maxime, antea conditorem, nunc conservatorem imperii nostri, precari, ut mihi

digna consule, digna senatu, digna principe contingat oratio, utque omnibus, quae dicentur a me, libertas fides veritas constet, tantumque a specie adulationis absit gratiarum actio mea, quantum abest a necessitate. Was mithin bei den Rednern des Altertums ein gar nicht selten beobachteter Gebrauch war, das hat sich in der eigentümlichen Redekunst der Christen, wie auch natürlich, zu einer unwandelbaren, gesetzlich festen Sitte erhoben, wie denn auch Augustinus (De doctrina christiana 4, § 32) mit einem Wortspiel es vorschreibt; „Sit orator antequam dictor;“ und es wird kaum eine Predigt gehalten, ohne dem Worte die Weihe des Gebetes zu geben, eines Gebetes um göttlichen Beistand so für den Prediger wie für die hörende Gemeinde, natürlich jedesmal mit spezieller Beziehung auf das gerade vorliegende Thema, eines Gebetes, das also verschieden ist von dem, welches bereits die Liturgie vorschreibt, und welches sich bei jeder kirchlichen Versammlung wörtlich wiederholt. Aber in Rücksicht auf die Stelle des Eingangs, an welche dies Gebet zu verlegen sei, herrscht keine durchgreifend gleichmäßige Übung; man bringt es bald an den Anfang, bald an das Ende des Exordiums; die Homiletik pflegt, wie vorher von neuem ist erwähnt worden, das Erstere vorzuschreiben. Es lassen sich für das eine wie das andere, und auch gegen das eine und das andere mehrfache Gründe anführen. Für die Stellung des Gebetes gleich an den ersten Anfang des Exordiums, also zuvörderst an die Spitze der ganzen Predigt, spricht einmal, daß dieser Ort derjenigen Bedeutung, die ein solches Gebet haben soll, am meisten angemessen erscheint: denn es ist ja ein eigentliches Weihegebet, eine Bitte um Segen zu einem Werke, das man beginne; da gehört es natürlich auch am besten an den wirklichen Beginn, an den Anfang des Einganges, nicht an dessen Ende. Sodann läßt sich kein schöneres Mittel denken, um die captatio benevolentiae, die dem Prediger sonst beinahe ganz benommen ist, nicht nur beizubehalten, sondenn ihr auch noch eine höhere, echt christliche Wendung zu

geben. Der weltliche Redner sucht Gunst für seine Person und Wohlwollen für seine Zwecke bei der menschlichen Zuhörerschaft: dem geistlichen Redner könnte dafür das Gebet eine captatio benevolentiae sein, aber eine an Gott gerichtete, eine captatio benevolentiae divinae. Aber es hat auch seine Vorteile, wenn man den Eingang mit dem Gebete beschließt: auf jeden Fall jedoch mehr äußerliche Vorteile; dieselbe hohe Bedeutung wie ganz zu Anfang besitzt das Gebet hier auf keinen Fall. Die Vorteile sind diese. Einmal, daß nur so das jedesmalige besondere Gebet kann deutlich geschieden und unterschieden werden von dem, welches der Liturgie gemäß bei allen Gottesdiensten unverändert wiederkehrt. Sodann kann man am Ende des Einganges dem Gebete mehr ausdrückliche und verständliche Beziehung auf das Thema der Predigt geben: denn nun ist dies bereits aus den Worten des Bibeltextes abgeleitet, es ist exponiert, es ist proponiert und partiert worden; die Gemeinde weiß also bereits, warum es sich handle, und sie versteht die Bezüge darauf. Das weiß sie am Anfange aber noch nicht, und deshalb wird der Prediger, wenn er das Gebet an den Anfang stellt, sehr oft zwischen den zwei Übeln schweben, entweder das Gebet ganz allgemein und beziehungslos zu halten, oder aber ihm Beziehungen zu geben, die noch niemand richtig auffaßt und würdigt. Noch ein Vorteil, den das Beschließen mit dem Gebete hätte, wäre der, daß damit dem Redner ein schickliches Mittel gegeben scheint, um die Rede, die sich in der Exposition und gar mit der Proposition und Partition etwas gar zu tief zur bloßen Verständigkeit herabgelassen hatte, durch die Lebhaftigkeit der Empfindung wieder in die Höhe zu führen. Aber eben dies läßt sich auch gerade gegen ein solche Stellung geltend machen. Der Übergang von der kühlen Verständigkeit der Partition zu der warmen Gemütlichkeit des Gebetes ist ein gar zu plötzlicher und schwerlich irgendwie zu vermitteln: das Gebet steht abgerissen und recht wie im Gegensatz und wie vorloren da; darum

ist auch bei dieser Stellung der ziemlich stereotype Anfang des Gebetes ein adversatives Aber: Du aber usf. Ebenso wird auch in den wenigsten Fällen die Anschauung und die Darstellungsweise des Gebetes recht passen zu dem nachfolgenden zweiten Hauptteil, der Ausführung; so daß nun zwischen dem ersten und zweiten Hauptteil jede rechte Vermittelung mangelt, zwischen beiden gleichsam abgeschnitten wird. Man sieht, es läßt sich für beiderlei Anordnungen dies und jenes sagen, für die zweite, für die Stellung ans Ende aber weniger Triftiges als gegen dieselbe. Das beste ist es offenbar, sich je nach Umständen bald für das eine, bald für das andere zu entscheiden: denn die Art des Themas und der Ausführung wird sich bald zu dem einen, bald zu dem andern besser schicken. Natürlich sollte dann aber auch freigestellt sein, an welcher Stelle des Eingangs der Prediger den Text verlesen wolle: wenn er mit dem Gebet beginnt, so wird der Text in die Mitte fallen; wenn er aber mit dem Gebete schließt, so kommt von selbst der Text ganz an den Anfang. Eins bedingt das andere.

So viel wäre über Bestimmung und Einrichtung des ersten Teiles der Rede, über Eingang oder Exordium zu bemerken gewesen. Wir haben uns länger dabei aufgehalten, als dies bei den zweien noch übrigen der Fall sein wird: über diese werden wir schneller hingehn können. Aber diese Ausführlichkeit war nötig bei der ganzen Bedeutung, welche das Exordium besitzt, und bei der Stellung, welche es den nachfolgenden Teilen gegenüber einnimmt. Es bildet die Grundlage des gesamten Gebäudes der Rede; insofern muß auf seinen Bau im ganzen und im einzelnen die meiste voraussichtliche Aufmerksamkeit verwendet werden. Nur wenn das Exordium mit Sorgfalt eingerichtet ist, gewinnt auch die ganze Rede eine feste und sichere Haltung; es trägt dieselbe, es spiegelt sich in seinen beschränkten Grenzen deren ganzes Bild ab. Denn wenn der zweite Hauptteil vorzüglich der Überzeugung, und der dritte vorzüglich der Überredung gewidmet ist, so vereinigen

sich in dem Exordium beide Zwecke; wenn im zweiten Teile der Verstand, im dritten Einbildung und Gefühl vorwalten, so wirken im Exordium alle drei Kräfte nebeneinander. Es ist demnach mit vielem, was über das Exordium gesagt worden, inklusive zugleich von der ganzen Rede gehandelt, so daß wir uns von nun an ganz wohl kürzer fassen können. Auch gehn in den beiden andern Teilen die weltliche und die geistliche Redekunst, wenn schon beträchtlich genug, nicht in so mannigfacher Weise auseinander, wie das im Exordium stattfindet.

Der zweite Teil, die **disputatio.** Die weltliche Redekunst liebt es vom ersten zum zweiten Teile fast unmerklich und mit freier Leichtigkeit überzugehen, so daß der Schluß des ersten und der Anfang des zweiten ganz wohl in Einen Satz zusammenfließen können. Die geistliche Redekunst pflegt den Abschnitt nicht bloß durch die ihr eigentümliche Einrichtung des Eingangs, sondern hie und da sogar durch eine Pause nach demselben zu bezeichnen, durch ein wirkliches Innehalten, das bald von kürzerer, bald von längerer Dauer ist; nach einer in Deutschland weit verbreiteten Übung unterbricht hier sogar die Gemeinde den Gang der Predigt durch ihren Gesang. Mithin weicht die geistliche Redekunst schon beim ersten Beginn der disputatio von der weltlichen ab, und ebenso pflegt sie denn auch in der ganzen weiteren Behandlung derselben ihren eigenen Weg einzuschlagen, der leider auch hier oft der minder künstlerische ist. Wir sehen dabei ganz ab von der Homilie, die gar kein irgendwie systematisches Verfahren beobachtet, die nach der Verlesung des Textes alsbald übergeht zu einer bloßen erbaulichen Auslegung desselben und die Reihe der darin enthaltenen vereinzelten Gedanken in ihre Vereinzelung verfolgt, ohne sie ausdrücklich und ausgesprochenermaßen unter einen gemeinsamen Hauptgedanken zusamenzufassen. Wir sehen von der Homilie ab und sprechen, wo wir ferner noch die geistliche Redekunst mit der weltlichen vergleichen, nur von der Predigt im engeren Sinne des Wortes.

Die Bestimmung des zweiten Hauptteils ist in geistlichen oder in weltlichen Reden überall die gleiche: die verschiedenen Benennungen, welche die Rhetorik diesem Teile gibt, sprechen sie jede ziemlich genügend aus. Er heißt die *disputatio:* denn es wird hier die aufgestellte Wahrheit darum so erschöpfend durchgesprochen, weil der Redner sie zu behaupten und zu verfechten hat entweder gegen eine wirklich und ausdrücklich entgegengesetzte, ja ihm feindselige Meinung, wie das in der weltlichen Redekunst gewöhnlich der Fall ist, oder weil er, wie der geistliche Redner, allem Zweifel an der Wahrheit und aller Verneinung derselben wenigstens vorbeugen muß. Es ist ein Zwiegespräch mit einem wirklich vorhandenen oder einem bloß vorausgesetzten Gegner, nur daß dessen Zwischenfragen und Zwischenantworten fortfallen; ein hin und her wandernder Kampf verschiedenartiger Gedanken, in welchem zuletzt die Gedanken des Redners das Feld behaupten. Natürlich aber wird dieser Kampf nur da ein wirklich streithaftes Ansehen gewinnen dürfen, wo auch auf einen wirklichen Gegner gezielt wird, also nur in der weltlichen Redekunst, nicht aber in der geistlichen, es müßte denn auch ihr einmal durch die Umstände eine eigentliche Polemik geboten sein. Auf deutsch nennt man den zweiten Hauptteil auch die *Ausführung*, in der Homiletik der gewöhnliche Ausdruck; dieser hat zwar nicht dieselbe lebendige Anschaulichkeit, trifft nicht so ganz wie jener lateinische, ist aber immerhin bezeichnend genug, da er die Art, wie das Thema hier gehandhabt wird, gegenüberstellt derjenigen Art, wie es kurz vorher in der Exposition ist vorgelegt worden, der Kürze und Präzision, womit das dort geschah. Endlich sagt man auch *Abhandlung*, und dieser Name könnte insofern den Vorzug verdienen, als er auf das Verhältnis zwischen der Rede und der sonst sogenannten Abhandlung hindeutet, welches gerade in diesem Teile besonders klar vor Augen tritt. Denn, wie das schon früherhin (S. 364) ist ausgeführt worden, die Rede stimmt in allem, was in ihr der verständigen Didaxis dient, mit der Abhandlung über-

ein; von den drei Hauptteilen der Rede ist aber dieser mittlere der einzige, der bei dem Zwecke der verständigen Didaxis, bei der Überzeugung, stehn bleibt, während in den ersten, und gar in den dritten Teil auch der Zweck der Überredung eingreift. Indessen, wenn auch dieser zweite Teil an und für sich betrachtet nur auf die Überzeugung der Zuhörer ausgeht, so ist er immer doch Teil einer Rede, d. h. eines Vortrages, der in seiner Gesamtheit Überzeugung und Überredung beabsichtigt; es darf also der Redner, wenn er auch im zweiten Teil den Zweck der Überredung nicht eigentlich und ausdrücklich verfolgt, ihn dennoch auch hier nie ganz aus den Augen verlieren, seine Lehren müssen immer wenigstens in Beziehung darauf stehn und in beständiger Rücksicht darauf gefaßt und vorgetragen werden; es muß, damit dieser zweite Teil nicht gar zu fremdartig in bloßer kalter Verständigkeit mitten hinein trete zwischen die Ausflüsse des Gefühls und der Einbildung im ersten und im dritten Teil, es muß auch hier die Darstellung von Gefühl und Einbildung gefärbt sein, und nicht bloß vereinzelt und allzu leicht und oberflächlich. Namentlich ist diese Anforderung an den geistlichen Redner zu stellen: den weltlichen Redner, besonders den gerichtlichen, kann wohl die Beschaffenheit des faktischen Anlasses und des theoretischen Gegenstandes öfters nötigen, in der disputatio wo möglich alle Empfindung und Phantasie zu beseitigen, er kann mitunter gezwungen sein, sich in der barsten Verständigkeit zu halten. Nicht so der geistliche, der Prediger. Sein faktischer Anlaß ist überall derselbe, das Wort Gottes, und ebenso hat er überall denselben praktischen Zweck, die Erbauung. Deshalb muß er diesem zweiten Teile einen fortdauernden Bezug geben auf den Grund und Boden, in welchem die Erbauung lediglich beruht, auf das Gemüt des Menschen. Ein Prediger, der dies vergißt, mag immerhin seine Zuhörer theoretisch belehren über allerhand religiöse oder moralische Wahrheiten, aber praktisch macht er sie ihnen nicht; er hält ihnen wohl Vorträge aus der

Dogmatik oder der Ethik, aber ein lebendiges Christentum pflanzt er nicht. Jedoch, nicht zu vergessen, ebenso verfehlt ist es auf der anderen Seite, den hier zunächst vorliegenden Zweck der Belehrung und Überzeugung ganz beiseite zu setzen und bloß zum Gemüte, nicht aber mit Bezug auf das Gemüt zum Verstande zu sprechen: auch das ist nicht recht; solchen Predigten mangelt eigentlich der ganze zweite Teil, und, was ein noch viel größerer Fehler ist, sie üben nichts viel Besseres als eine Überredung in dem gemeinen üblen Sinne des Wortes, während ihnen doch nur eine Überredung in dem höheren wissenschaftlichen Sinne gestattet ist, d. h. eine mit der Überzeugung verschwisterte und auf Überzeugung begründete Einwirkung auf den Willen.

Was sonst noch über Wesen und Bestimmung der disputatio zu bemerken ist, wird sich am besten beibringen lassen, wenn wir zugleich über die Einrichtung, über die Teilung und Gliederung derselben das Nötige sagen.

Die weltliche Redekunst pflegt diesen zweiten Hauptteil der Rede nicht selten wieder in zwei untergeordnete Abteilungen zerfallen zu lassen, in die *Erklärung* und die *Beweisführung*. Die Erklärung besteht in der weiteren Erörterung und Auseinandersetzung des in der Exposition nur kurz vorgelegten theoretischen Satzes, in der erschöpfenden Entwickelung der Begriffe, die derselbe enthält, oder der einzelnen Gedanken, die er als der Hauptgedanke unter sich befaßt, kurz in einer Analyse des Themas. Diese Erklärung kann für sich schon hinreichend sein, um die Aufgabe der Disputation zu erfüllen; sie kann hinreichend sein, um den Verstand der Zuhörer zu einem Zugeständnisse der aufgestellten Sätze zu nötigen, und kann so die Überzeugung schon ganz unmittelbar herbeiführen. Reicht sie aber nicht dazu hin, und namentlich sind es die gerichtlichen Reden, in welchen die bloße Erklärung für jenen Zweck noch nicht genügt, so wird ihr als zweite Abteilung noch die Beweisführung oder Argumentation beigegeben. Beweise können

die Überzeugung natürlich nur auf mittelbarem Wege hervorbringen: denn zuerst muß die Beweisführung für sich selbst die Zustimmung des Hörers erhalten, eh er auch den für den Hauptsatz daraus hervorgehenden Schlußfolgerungen beistimmen kann. Die Beweise sind bekanntlich entweder apriorische oder aposteriorische, sie werden entweder bloß aus begrifflichen Abstraktionen heraus oder aus der Erfahrung geführt; die alten Rhetoriker gebrauchen dafür mit Aristoteles die griechischen Benennungen *ἐνθύμημα* und *ἐπαγωγή*, mit Cicero die lateinischen *ratiocinatio* und *inductio*. Erfahrungsbeweise sind aber dem Redner jedesmal dienlicher als die abstrakteren Begriffsbeweise, sowohl deswegen, weil sie eher jedem Zuhörer einleuchten, als auch, weil ihre Anlehnung an eine gegebene Wirklichkeit ihnen mehr Anschaulichkeit und Leben gibt, und es dem Redner möglich macht, seiner Darstellung die ansprechende Farbe der Phantasie und einen Bezug auf das Gemüt der Zuhörer zu verleihen: Vorzüge, die den nackten und kalten apriorischen Beweisen eben nicht eigen sind. Es ist daher ein großer Vorteil für den weltlichen Redner, namentlich aber für den gerichtlichen, daß er häufig, ja gewöhnlich schon durch seinen faktischen Anlaß genötigt ist, sich besonders auf Erfahrungsbeweise zu stützen. Vorher ist von der Beweisführung gesagt worden, sie werde der Erklärung noch als zweites Glied beigegeben: aber keineswegs folgen immer diese beiden Glieder eins hinter dem andern; häufig genug werden sie ineinander verschränkt, die Beweisführung wird in die Erklärung verflochten, ja umgekehrt die Erklärung als das minder Hervortretende in die Beweisführung. Daher kommt es auch, daß manche alte Rhetoriker wohl den ganzen zweiten Hauptteil, ohne auf die Möglichkeit einer zweigliedrigen Einrichtung zu achten, die *argumentatio* genannt haben.

Welches Verfahren nun aber der Redner beobachten möge, möge er die Beweisführung von der Erklärung trennen oder eine mit der andern verweben, immer wird es der Rede und

ihren Zwecken zum Vorteile gereichen, wenn er von den schwächeren Beweisen zu immer stärkeren aufsteigt und mit den allerstärksten schließt. Die Reihenfolge wäre schon dann die beste, wenn der ganze Vortrag mit dem zweiten Teile abgetan wäre; denn bei der sukzessiven Natur jeder sprachlichen Mitteilung darf man immer auf einige Vergeßlichkeit rechnen und darf annehmen, daß die Nachwirkung des ersten Gedankens schon beinahe erloschen sei, wenn es zum letzten kommt: dieser Gefahr darf man aber nicht gerade den allerwichtigsten, nicht gerade den stärksten und hauptsächlichsten Beweis aussetzen; eher darf man die minder bedeutenden einer möglichen Vergessenheit und Wirkungslosigkeit preisgeben. Nun ist aber die Rede mit der Beweisführung noch nicht einmal abgetan: sondern es kommt darauf noch der dritte Hauptteil, gerade derjenige, wo auf Gefühl und Einbildung mit der meisten Kraft soll eingewirkt, wo sogar eine gewisse Leidenschaftlichkeit soll angeregt werden. Diese Beschaffenheit der conclusio wäre aber durch nichts vorbereitet, und es wäre kein Übergang zur conclusio vorhanden, wenn der unmittelbar davor liegende Schluß des zweiten Teiles gerade von dem mattesten Beweise gebildet, wenn also hier von dem Zuhörer der geringste Grad geistiger Regsamkeit gefordert würde. Steht dagegen zunächst vor der conclusio der stärkste Beweis, so ist dadurch die mitwirkende Teilnahme des Zuhörers schon auf jene Höhe versetzt, welche die conclusio von ihr verlangt.

Nun noch einiges von der Einrichtung des zweiten Hauptteiles in geistlichen Reden. Hier kommt die Zerlegung in zwei untergeordnete Abteilungen, eine erklärende und eine beweisende, kaum jemals vor. Dem weltlichen Redner, dem gerichtlichen, für den die Argumentation etwas so Hochwichtiges ist, kann eine solche Sonderung in vielen Fällen nur dienlich sein: denn offenbar wirken die einzelnen Beweise am nachdrücklichsten, und auch jener steigernde Gang ihrer Anordnung hat das meiste Gewicht, wenn sie, ohne Unterbrechung

durch Gedanken anderer Art, Schlag auf Schlag einer unmittelbar auf den andern folgen. Nicht so ist es in der Predigt. Der ganzen Natur der Predigt nach, da sowohl ihr faktischer Anlaß ein wesentlich anderer ist als auch ihr praktischer Zweck, behauptet in ihr die Argumentation kein so breites Feld, und diese selber ist hier auch in den meisten Stücken eine andere. Die Argumente, die dem geistlichen Redner vorzugsweise zustehn, lassen sich weder apriorisch noch aposteriorisch nennen, beides wird in ihnen zusammenfließen: denn seine besten Beweise rühren ja immer her aus der Autorität der göttlichen Offenbarung, aus der heiligen Schrift, worauf bereits Augustin (De doctrina christiana 4, § 38) hinweist: „Quod dixerit suis verbis, probet ex illis (scripturis divinis), et qui propriis verbis minor erat, magnorum testimonio quodammodo crescat.“ Solche Schriftbeweise nun mögen immerhin, allgemein menschlich betrachtet, häufig auch nur apriorische sein: für den Christen sind es aposteriorische Erfahrungsbeweise, da sie für ihn eine volle historische Urkundlichkeit besitzen. Eine solche Argumentation wird aber noch leichter mit in die eigentliche Erklärung hinein verfließen, als das jemals in einer weltlichen Rede möglich ist: denn das Thema, welchem die Erklärung gewidmet ist, hat ja der Prediger auch wieder nur aus der heiligen Schrift geschöpft. Somit ist hier nicht nur der Nutzen, sondern gewöhnlich selbst die Möglichkeit jener zweiteiligen Ausführung fortgenommen; dafür gilt aber nach alter Übung eine andere Teilung, die wiederum der weltlichen Redekunst meist fremd ist. Nämlich die Teilung nach Maßgabe der Partition am Schluß des Einganges, die Einrichtung, nach welcher der zweite Hauptteil in ebenso viel untergeordnete und gesonderte Stücke zerfällt, als es verschiedene Standpunkte gibt, von denen aus das Thema kann betrachtet werden, oder verschiedene Gedanken, in die sich der angegebene Hauptgedanke zerlegen läßt. Geht die Erklärung leicht und unter den gehörigen Vermittelungen von einem Standpunkte zum andern, von einem Gedanken zum

andern über, so ist daran nichts auszusetzen, der künstlerischen Darstellung ist ihre Genüge geschehen, und es bleibt möglich, die Einheit des Themas, des Hauptgedankens immer noch vollständig zu behaupten. Aber nur zu häufig lassen geistliche Redner diese einzelnen Glieder oder vielmehr nun Stücke ganz auseinander brechen, heben bei jedem wie von vorn an, zählen sogar, damit die Teilung recht in die Ohren falle, ein Erstens Zweitens, Drittens: damit ist dann freilich gewonnen, daß der Zuhörer nach jener Vergleichung Quintilians bei jedem neuen Meilenstein berechnen kann, wie das Ende immer näher heranrücke, aber auch weiter nichts als dies; verloren ist dagegen alle Kunst der Darstellung, alle zusammenhaltende Einheit: denn der Redner hat ja selbst den lebendigen Zusammenhang aufgehoben, durch den allein die untergeordneten Gedanken als organische Glieder des Einen Hauptgedankens erscheinen können. Welchen Zweck aber und welch einen rechten Erfolg kann noch eine Predigt haben, wenn es nicht eine ganze und einheitliche Wahrheit ist, von der sie überzeugt?

Der dritte Teil, die **conclusio.** Den dritten und letzten Hauptteil der Rede bildet die conclusio, der Beschluß. Die conclusio der Rede liegt dem Exordium derselben ebenso parallel gegenüber, wie die conclusio der Abhandlung dem Exordium dieser. In der Abhandlung führt der Beschluß nach Vollendung des Kreislaufes auf den gleichen Punkt zurück, von dem der Verfasser im Exordium ausgegangen war; was in dem Exordium der Abhandlung einheitlich war vorgelegt worden, um sodann in analytischer Vereinzelung besprochen, eben abgehandelt zu werden, das faßt die conclusio wiederum synthetisch, einheitlich zusammen. Das gleiche Verhältnis finden wir auch bei der Rede. Auch hier zum Beschluß eine Rückkehr zum Thema auch hier eine synthetische Einigung. Aber in der Abhandlung, hat diese Einrichtung des Beschlusses lediglich den Zweck, die Überzeugung zur Vollendung zu bringen; es spricht da also immer wieder und immer noch der Verstand zum Verstande.

Anders verhält sich's nun mit der Rede und deren conclusio. Hier hat die den Kreis abschließende Synthesis nicht bloß der Überzeugung zu dienen, sondern auch der Überredung, und beiden in ihrer engsten Vereinigung: denn die Rede will eben jetzt enden, sie nähert sich dem Zeitpunkt, in welchem nach der Absicht des Redners sich die gewonnene Überzeugung praktisch betätigen soll: da gilt es aus der Einwirkung auf den Verstand nun endlich auch die vollste und nachdrücklichste Einwirkung auf den Willen zu entwickeln; dies geschieht aber indem von seiten der Einbildung her das Gefühl angeregt wird. Mithin zeigen sich am Beschluß der Rede der Verstand, die Einbildung, das Gefühl ebenso alle drei zusammen in ihrer Tätigkeit, wie das ihm gegenüber schon im Eingange der Fall gewesen war; mitten inne aber zwischen beiden liegt der verständige Hauptteil der Rede, die Ausführung. Und wie sich jener dreifachen Wirksamkeit gemäß das Exordium dreigliedrig gestaltet, so auch die conclusio. Im Exordium unterschieden wir die captatio benevolentiae, die narratio facti, die expositio; die captatio nahm das Gefühl in Anspruch (conciliavit), die narratio die Einbildung (permovit), die expositio den Verstand (docuit). So zerfällt nun auch die conclusio in drei Unterabteilungen: die Rekapitulation, den pathetischen Teil und den eigentlichen Beschluß. Hier wirken aber die drei Kräfte in umgekehrter Reihenfolge, und das ganz natürlich, da die conclusio der Ausführung nachfolgt, wie das Exordium ihr vorangeht. Es entspricht also die Rekapitulation der Exposition, der pathetische Teil der narratio facti, der Beschluß der captatio benevolentiae: die Rekapitulation ist an den Verstand (docet), der pathetische Teil an die Einbildung (permovet), der Beschluß an das Gefühl (conciliat) gerichtet. Diese Gliederung der conclusio und dieser ihr Parallelismus mit dem Exordium ist nun noch näher zu betrachten.

Die *Rekapitulation.* Wie die Exposition zunächst und unmittelbar in die Ausführung hineinleitet, so leitet nun die Reka-

pitulation aus derselben hinaus; wie in der Exposition die belehrende Sprache des Verstandes zum ersten Male anklingt, so klingt sie in der Rekapitulation zum letzten Male nach. Aber während die Exposition das einheitliche Thema hinlegt damit es analytisch zergliedert werde, so faßt nun die Rekapitulation das analytisch Zergliederte wieder einheitlich, synthetisch zusammen; sie enthält in wenigen Gedanken und kurzen Worten das Resultat, das sich aus der ganzen ausführlichen und weitläufigen disputatio für die Überzeugung ergibt; sie spricht aus, was bei jenem Zwiegespräche streitender Gedanken zuletzt ist erkriegt und ersiegt worden: dies ersiegte Resultat ist aber eben wiederum das Thema, wie es schon drüben in der Exposition aufgestellt war; vielleicht auch wieder in derselben Mehrteiligkeit untergeordneter Gedanken und verschiedener Standpunkte, wie sie in der Partition waren angegeben worden. Auf dies letztere geht eigentlich auch allein die Benennung *recapitulatio,* d. h. Wiederholung der einzelnen *capitula,* der hauptsächlichen Punkte. Es ist also mit der Rekapitulation das Werk des Verstandes abgetan; bei diesem Gliede der Rede heißt es zum letzten Male docet, wie bei der Exposition zum ersten Male, was des Zweckes der Überzeugung wegen geschehen konnte, ist nun geschehen und beendet.

Nun der *pathetische Teil,* welcher der narratio facti symmetrisch korrespondierend gegenüber liegt. Die narratio facti deutete zurück auf den tatsächlichen Anlaß der ganzen rednerischen Handlung und nahm, indem sie diesen berichtete, die Einbildung in Anspruch (permovit). An eben diese wendet sich auch der pathetische Teil, auch er permovet, aber, da er eben ein Teil des Beschlusses ist, so deutet er über diesen hinaus und vorwärts auf den praktischen Zweck der Rede, der sich zu jenem faktischen Anlaß verhält wie die Wirkung zur Ursache. Diesen praktischen Zweck legt hier der Redner den Zuhörern ans Herz, er fordert sie auf, der gewonnenen Überzeugung gemäß zu wollen und zu handeln. Da es aber eben

nur noch ein Zweck ist, da es also jetzt nur gilt, den Willen für eine noch zukünftige Wirklichkeit zu bestimmen, so wird von der Einbildung eine viel größere und wirksamere Tätigkeit gefordert als dort in der narratio facti, wo es etwas bereits in die Wirklichkeit Eingetretenes bloß zu berichten gab, wo vielleicht bloß die Erinnerung in Anspruch genommen ward. Hier hat sie dagegen eine nur noch gewünschte Wirklichkeit auszumalen, und mit Hilfe der Phantasie so lebhaft auszumalen, daß der Zuhörer dadurch in eine Aufregung der Empfindung versetzt wird, die ihn zu der bezweckten Willensäußerung hintreiben muß. Von dieser mit den Schöpfungen der Einbildungskraft unmittelbar verbundenen Aufregung des Gefühls pflegt man nun das zweite Glied der conclusio eben den pathetischen Teil zu nennen: ein Ausdruck, an dem man sich schon mannigfach gestoßen hat, aber eigentlich ohne rechte Not. Man hat nämlich geglaubt, bei dem Worte *pathetisch* an unser deutsches Wort *Leidenschaft* und zwar in seinem gewöhnlichen übeln Sinne denken zu müssen, und nun eingewendet, der Redner dürfe für seinen Zweck keine Unterstützung bei den Leidenschaften seiner Zuhörer suchen; keinem Redner sei das gestattet und gar dem geistlichen am allerwenigsten. Diese Einwendung entspringt aus einer mehrfach unrichtigen Voraussetzung. Denn einmal nötigt uns nichts, das griechische Wort pathetisch mit leidenschaftlich zu verdeutschen. Den Griechen heißt auch jede vorübergehende Empfindung, auch jede nur momentane Erregung und Stimmung des Gefühles, kurz alles, was die Lateiner *affectus* und auch wir *Affekt* nennen, πάθος; auch das Mitleid ist ein πάθος, auch die Begeisterung. Solche πάθη aber selbst auszudrücken und in den Zuhörern sie zu erwecken, das wird man doch wohl dem Redner nicht verwehren: denn was bliebe dem gerichtlichen Redner, wenn man ihm das πάθος des Mitleids und dergleichen, was dem politischen, wenn man ihm das πάθος der vaterländischen, was endlich dem geistlichen, wenn man ihm das πάθος der religiösen Begeisterung benehmen

wollte? Und selbst wenn man an die Stelle des griechischen Wortes *pathetisch* das deutsche *leidenschaftlich* setzte, so wäre dieser Ausdruck nicht geradezu verwerflich; man könne ihn nur mißverstehn, wenn man ihn mißverstehn wollte. Daß der Redner keine gemeinen und niedrigen Leidenschaften anregen soll, versteht sich, ohne daß die Rhetorik davon handelt, schon aus der Sittenlehre, und versteht sich schon von selbst um des letzten Zweckes aller Beredsamkeit willen, der ja das Gute ist; aber es gibt auch höhere, sogenannte edle Leidenschaften, wie z. B. die Liebe, wie unter Umständen auch der Haß. Und auf dergleichen Leidenschaften wird jeder Redner, der geistliche wie der weltliche, hinarbeiten dürfen, auf Liebe zu Gott und dem Nächsten, auf Haß gegen die Sünde usw. Der griechische Name pathetisch ist jedoch vorzuziehen, deswegen weil πάθος beides in sich begreift, den vorübergehenden Affekt des Gefühls und die andauernde Leidenschaft des Gemütes, während wir zwischen diesen beiden einen Unterschied machen, wenigstens die Sprache der Wissenschaft. Im pathetischen Teil kann es aber sowohl auf bloßen Affekt als auch auf Leidenschaft abgesehen sein.

Endlich der *Beschluß*. Mit diesem letzten Gliede der conclusio und der ganzen Rede gelangt der Redner ebendahin, wo er dieselbe mit dem ersten Gliede des Exordiums oder Einganges, zugleich dem ersten der ganzen Rede, begonnen hatte; der Beschluß im engeren Sinne des Wortes entspricht der captatio benevolentiae: die man ja auch vorzugsweise den Eingang nennt. Beide richten sich an das Gefühl; aber es bestehn zwischen beiden diejenigen Unterschiede, welche durch die verschiedene Stellung, die sie in der Rede einnehmen, geboten sind. Im ersten Gliede des Exordiums darf der Redner das Gefühl und somit den Willen seiner Zuhörer noch nicht direkt für den beabsichtigten praktischen Zweck zu gewinnen suchen: denn sie kennen noch nicht weder den faktischen Anlaß, noch die theoretische Belehrung, aus denen beiden erst jener Zweck

sich als notwendig gefordertes Resultat ergeben soll. Er muß sich da also vorderhand noch darauf einschränken, sie nur sich, nur noch seiner Persönlichkeit geneigt zu stimmen: mittelbarerweise führt das dann auch zu Wohlwollen für seinen Zweck. Bei dieser Bedeutung der captatio benevolentiae kann auch dort die Einwirkung auf das Gefühl der Zuhörer immer nur eine mäßige sein. Anders ist es nun in dem ihr entsprechenden Beschluß. Hier ist nun schon alles vorausgegangen, was die Rede tun und geben kann: die Zuhörer kennen den faktischen Anlaß, sie sind ausführlich über die daran angeknüpften Theoreme belehrt, soeben ist ihnen auch in dem zunächst vorangegangenen Gliede, in dem pathetischen Teile, der praktische Zweck dargestellt und vermittelst der Einbildung ihr Gefühl, ihr Gemüt in Pathos versetzt worden, in Affekt, in Leidenschaft: nun bleibt dem Redner nur noch dies Eine übrig, daß er sich unmittelbar an das so erregte Gefühl des Zuhörers wende und ihm in die Sprache des Gefühls die geforderte Willensäußerung dringlich und angelegen mache. Ist auch dies noch geschehen, so ist der Beschluß des Beschlusses und mit ihm die ganze Rede vollendet.

In dieser Weise, bei der Unterscheidung von Rekapitulation pathetischem Teil und Beschluß, ist denn auch der dritte Hauptteil der Rede dreigliedrig, ganz entsprechend der gewöhnlichen Einrichtung des ersten. Und in der Tat gibt es, namentlich in der weltlichen Redekunst, Beispiele genug, die zu dieser Beschreibung stimmen, aus denen dieselbe eben auch entnommen ist. Natürlich jedoch fallen diese drei Glieder in einer guten Rede nicht auseinander, sondern eins ist mit dem andern auf das engste und innigste verwachsen, was freilich überall in der Rede gefordert wird, aber nirgend so deutlich im Wesen der Sache selbst begründet ist als hier. Im Exordium sondern sich die drei Unterabteilungen weit mehr: das ist da auch ganz am Platze: da wendet sich die rednerische Tätigkeit noch ohne eine fester begründete Einigung hinter-

einander nach ganz verschiedenen Richtungen, auf den praktischen Zweck in der captatio, auf den faktischen Anlaß in der narratio facti, auf den theoretischen Zweck in der expositio. In der conclusio dagegen treffen all diese dort noch getrennten Linien als in ihrem gemeinsamen Endpunkte zusammen: Alles zielt hier auf den einen praktischen Zweck ab und dient der Aufforderung und Bestimmung des Willens. Den Kern der conclusio bildet demgemäß der pathetische Teil, der hier dem Verstande das Wort abnimmt und es dort dem Gefühle gibt und so in Ausführlichkeit und Lebhaftigkeit sich nach beiden Seiten hin ausbreitet und der ganzen conclusio einen pathetischen, einen leidenschaftlichen oder affektvollen Charakter verleiht. Daher kann man die Anforderung, welche die alten Rhetoriker an das Ganze einer Rede stellen, sie solle conciliare, docere, permovere, so verteilen, daß das permovere auf die conclusio, den dritten Hauptteil kommt, wie das conciliare auf das Exordium und das docere auf die disputatio. Oft aber sprechen die Rhetoriker überhaupt nur von einem Beschlusse ohne weiter gehende Unterabteilungen, und die gewöhliche Homiletik, die das Exordium gar fünffach zergliedert, faßt dagegen den Beschluß ganz einfach und ungeteilt auf. Denn allerdings fließen in einer guten Rede jene drei Glieder so ineinander, daß man sie leicht für eins und einig halten kann.

Und nicht bloß das: oft fehlt auch wirklich und geradezu das erste Glied: die Rekapitulation verschmilzt nicht bloß mit den nachfolgenden, sondern mangelt gänzlich. Allerdings ist auch die Rekapitulation unter mancherlei Umständen leicht zu entbehren. Eine Homilie kann sie begreiflicherweise gar nicht haben: denn einer solchen liegt kein einiges Thema zugrunde, da vermag also die conclusio nach der Analyse der Ausführung nichts einheitlich zusammenzufassen. In Predigten aber kann der letzte untergeordnete Gedanke der Ausführung oder der Standpunkt, von dem aus da das Thema zuletzt ist betrachtet worden, bei aller Vereinzelung doch so bedeutsam und gewichtig

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

sein, es kann auch der Zusammenhang der einzelnen Unterabteilungen eine so leichte Übersichtlichkeit besitzen, daß eine Rekapitulation nicht bloß unnötig, sondern sogar durch ihre Müßigkeit störend wäre, und es zweckdienlicher erscheinen muß, den pathetischen Teil gleich an die letzten kräftigen Worte der Ausführung anzuknüpfen. Ebenso ist es denn auch in der weltlichen Redekunst. Im allgemeinen wird hier freilich die Rekapitulation seltener zu entbehren sein, weil hier auch die Ausführung in der Regel verwickelter ist als in der geistlichen Redekunst, und deshalb legen auch die alten Rhetoriker auf diese Forderung ein ziemliches Gewicht; Cicero und andere schreiben die Rekapitulation ausdrücklich vor. Gleichwohl finden sich bei Cicero selbst und bei anderen Rednern Beispiele genug, wo auch sie die Rekapitulation ganz haben fallen lassen. Sie ist aber am leichtesten in dem Fall zu entbehren, wo die disputatio in eine Klimax der Beweisführung ausgelaufen ist, wo die Ausführung mit dem bedeutsamsten, mit dem folgereichsten der Argumente geendet hat. Da darf dann allerdings nicht wohl noch eine Rekapitulation hintendrein kommen, da wäre sie nur ein hemmender Rückschritt: da muß gleich zum vollen Pathos, da muß vom Gipfel der Überzeugung, zum Gipfel der Überredung hinübergeschritten werden.

Das dritte Glied der conclusio, der letzte volle Beschluß, erweitert oder wendet sich gern in derselben Weise wie das ihm entsprechende erste Glied des Exordiums, die captatio benevolentiae. Wir haben früherhin (S. 383) gesehen, daß dem weltlichen Redner des Altertums die Sitte nicht fremd war, die Rede mit einem Weihegebete zu eröffnen, eine Sitte, die natürlich in der kirchlichen Redekunst noch festere Wurzel gefaßt hat. Diesem Eröffnungsgebete entspricht nun, obschon minder häufig gebraucht, das *Schlußgebet.* Demosthenes, wie er seine Rede pro corona mit einem Gebete beginnt, macht auch den Schluß derselben mit einem Gebete; Cicero endigt seine erste Catilinarische Rede wenigstens so. Und so kann es auch

dem geistlichen Redner in vielen Fällen gut und schicklich erscheinen, sich zum Schlusse der ganzen Predigt ebenso an Gott zu wenden, betend, daß er dem vollbrachten Werke seinen Segen verleihe, wie vorher ist gebetet worden, daß er das beginnende segne. Und gerade wie der Prediger im Anfangsgebete, als in einer höheren captatio benevolentiae, sich selbst dem Herrn empfohlen hat, so kann er nun zum Schlusse, wo es gilt, auf den Willen der Zuhörer einzuwirken, Gott gleichsam zur Hilfe rufen und seinen Händen das Herz dieser anempfehlen, damit er den Willen stärke und leite. Aber, wie gesagt, diese Erweiterung und Umgestaltung des Beschlusses ist keineswegs gesetzlicher Gebrauch, und es mag auch sein, daß sie nicht überall gleich gut an ihrem Orte wäre. In solchen Dingen muß der Geistliche die Umstände beachten und der jedesmaligen Eingebung folgen. Augustinus freilich sagt, auch am Schlusse solle der tractator beten wie zu Anfange.

Es erscheint zweckdienlich, alles über die Rede Bemerkte in eine schematische Tabelle zusammenzufassen und so den symmetrischen Bau einer wohlgebauten Rede zu veranschaulichen.

Exordium. conciliat				**Disputatio.** docet		**Conclusio.** permovet			
(Gebet)	**Captatio benev.**	**Narratio facti.**	**Expositio**	**Erklärung**	**Beweisführung**	**Recapitulatio**	**Pathet. Teil**	**Schluß**	(Gebet)
	Gefühl	Einbildung	Verstand	Verstand (Gefühl, Einbildung)		Verstand	Einbildung	Gefühl	
	conciliat	permovet	docet	docet (conciliat, permovet)		docet	permovet	conciliat	
	prakt. Zweck (Redner)	fakt. Anlaß	theoret. Zweck			theoret. Zweck	prakt. Zweck	prakt. Zweck (Zuhörer)	
			synthetisch Proposit. Partit.	analytisch.		synthetisch Partit. Proposit.			

Hiemit ist das Bild der Rede zu Ende geführt: wir wollen aber noch auf dem Wege einer Vergleichung einige Schlußbemerkungen anstellen über das Wesen der Rede im allgemeinen, über deren Bedeutung und Einrichtung; auf dem Wege einer Vergleichung, die bisher schon wiederholendlich ist angedeutet worden, indem wir den Ausdruck *rednerische Handlung* gebrauchten: wir wollen die Rede vergleichen mit dem Drama. Eine solche Parallele ist schon dadurch motiviert und gleichsam gefordert, daß Drama und Rede, jedes auf seinem Gebiete, der Gipfelpunkt der Darstellung durch die Sprache ist, das Drama für die Poesie, die Rede für die Prosa. Sie bezeichnen aber an beiden Orten den Gipfel der Vollendung deshalb, weil sich in ihnen die sonst getrennten Arten der Anschauung und Darstellung wieder vereinigt haben, im Drama die Epik und die Lyrik, in der Rede die Erzählung, die das prosaische Gegenbild des Epos, und die Belehrung, die das prosaische Gegenbild der Lyrik ist. Zwar ist die Rede ihrem hauptsächlichen Inhalte nach lehrhaft, und das Didaktische behauptet in ihr ein größeres Übergewicht als die Lyrik im Drama; daher wir auch die rednerische Prosa mit unter die didaktische geordnet haben. Gleichwohl ist das Element der Erzählung von ihr nicht ausgeschlossen. Schon der Anfang einer jeden Rede ist erzählender Art: denn jegliche Rede lehnt sich an einen historisch gegebenen, faktischen Anlaß und geht von der Berichterstattung darüber aus. Und auch im weiteren Verlaufe nimmt die Rede fort und fort einzelne erzählende Bestandteile in sich auf: so bei der Argumentation, so wieder im pathetischen Teile. Auf diese Art wirken in der Rede Einbildung und Verstand beinahe ebenso zusammen, wie im Drama Einbildung und Gefühl. Aber auch eben das Gefühl liegt, wie sich uns zur Genüge gezeigt hat, innerhalb des Bereiches der Rede; ja ihre ganze und letzte Vollendung findet sie erst in einer Einwirkung auf das Gefühl, insofern die Bestimmung des Willens muß vermittelt werden durch Gefühlsanregung. Ebenso bildet Einwirkung auf das

Gefühl das letzte Ende jeder dramatischen Dichtung; jedes Drama führt die religiösen und sittlichen Empfindungen durch den Widerspruch und Zwiespalt hindurch zur Versöhnung und zum Frieden.

Indessen der Parallelismus der Rede und des Dramas bleibt nicht so bloß beim allgemeinen stehn; er läßt sich noch weiter und besser in Einzelheiten hinein verfolgen.

Jedes Drama verlangt für den Verlauf seiner Handlung eine dreiteilige Gliederung; es muß zerfallen in die Exposition, die Verwickelung und die Auflösung. Von diesen drei Gliedern sind die beiden ersten wesentlich analytischer Natur, das dritte synthetisch. Die Exposition bringt zuerst die verschiedenen Personen und deren Interessen auf den Schauplatz, die Verwickelung zeigt diese Interessen in ihrem Streit, die Auflösung aber schlägt den ganzen Kampf nieder durch den Sieg und den Frieden der Idee. Dasselbe Verhältnis besteht auch zwischen den drei Gliedern einer Rede, dem Exordium, der Disputatio und der Conclusio. Auch das Exordium der Rede dient ja hauptsächlich, um die Ausführung exponierend zu begründen; die Ausführung selbst ist durch und durch analytisch; darauf, in der Conclusio, folgt die synthetische Einigung. Namentlich aber ist es der zweite Teil, die Ausführung oder die Disputatio, in welchem der dramatische Charakter der Rede besonders deutlich vor Augen tritt, und es ist darauf schon früher (S. 387) hingedeutet worden, als wir den Namen Disputatio in nähere Erwägung zogen. Auch hier haben wir einen Kampf, aber nicht von Personen, sondern von Gedanken, nicht von persönlichen Interessen, sondern von theoretischen Sätzen, und die ganze Handlung stellt sich zwar nicht eigentlich dialogisch, aber doch monologisch, monodramatisch, also immerhin in dramatischer Art dar. Es spricht nur der Redner; diejenigen, deren Gedanken und Grundsätze er mit den seinigen bekämpft oder berichtigt, die Gegenpartei, die Zuhörer schweigen ohne dialogisch einzureden: er selber führt an ihrer Stelle das Wort,

und aus dem, was er sagt, ergänzen sich die Fragen und die Antworten der andern. Dies Verhältnis des Redners zu seinen Zuhörern begründet namentlich auch für diesen zweiten Hauptteil der Rede die Anforderung, daß Alles, was gesagt wird, in lebendiger Bezüglichkeit auf die gegenwärtige Zuhörerschaft stehe: eine Anforderung, die aber gerade hier gewöhnlich verletzt wird; ganz häufig wenden sich die Redner erst im Beschluß an ihre Zuhörerschaft, während sie die vorhergehende Ausführung oder „Abhandlung" so beziehungslos gestalten, als wäre sie eben eine Abhandlung im sonstigen Sinne des Wortes. Aber es ist auch schon hier die Sache des Redners, seine Zuhörer unausgesetzt und lebhaft teilnehmen zu lassen und sie gleichsam fragend und antwortend in sein einseitiges Zwiegespräch hineinzuziehen.

Also die Rede das prosaische Gegenbild des Dramas. Wenn man diese Vergleichung ins Auge faßt, bekommt ein bekannter Vers aus Goethes Faust (1, 1) seinen guten Bezug und verliert den Stachel des Hohns, der eigentlich allerdings in ihm liegen soll:

„Ein Komödiant kann einen Pfarrer lehren."

Stilistik.

Wir wollen nicht wiederholen, was früher (S. 309) über die gewöhnliche unklare Vermischung von Rhetorik und Stilistik gesagt worden. Aber an Eine Bemerkung darf doch viel, leicht wieder erinnert werden, welche sich uns schon aufgedrängt hat, als wir die Poetik zu besprechen anfingen. Der Zweck einer Poetik, einer Rhetorik kann niemals der sein, den der sie studiert oder ein Lehrbuch liest, zu einem Dichter, einem Redner zu machen. Ist das Bestreben dessen, der sie lehr oder ein Lehrbuch schreibt, vernünftig und gewissenhaft, so geht er nur darauf aus, die Poesie und die prosaische Literatur, wie sie vor uns liegt, auf die Gesetze hin zu betrachten, die in ihnen walten, diese Gesetze zur Anschauung zu bringen und dadurch das Verständnis zu erleichtern, den Genuß zu erhöhen, das Urteil zu schärfen und zu befestigen. Ist dann unter den Lesern oder Hörern jemand, dem Gott Dichter- oder Rednergabe verliehen hat, dem werden dann freilich jene Lehren doppelt zugute kommen, er wird auch praktischen Nutzen davon haben: einen solchen wird der Poetiker, der Rhetoriker weiter ausbilden; aber jemanden zum Dichter oder Redner machen, der es nicht schon ist, das kann weder er, noch sonst ein Mensch. So ist es denn auch mit der Stilistik. Zwar hat sie es nicht mit so innerlichen Dingen zu tun, wie die Poetik und die Rhetorik: ihr Gegenstand ist die Oberfläche der sprachlichen Darstellung, nicht die Idee, nicht der Stoff, sondern lediglich die Form, die Wahl der Worte, der Bau der Sätze. Und solche Äußerlichkeiten, dürfte man meinen, wären wohl zu lehren, damit sie erlernt würden. Indessen der Stil ist doch keine bloß mechanische Handfertigkeit: die sprachlichen Formen, von denen die Stilistik zu handeln hat, sind in der

notwendigsten Weise durch Stoff und Idee bedingt; der Stil ist keine tote Maske, die über den Inhalt gedeckt wird, sondern er ist die lebensvolle Gebärde des Angesichts, zu welcher Fleisch und Bein sich in der Weise gestalten, wie die Seele von innen heraus wirkt; er ist freilich nur eine Einkleidung des Inhaltes, nur ein Gewand, aber der Faltenwurf des Gewandes ist hervorgebracht durch die Stellung der Glieder, die das Gewand verhüllt, und den Gliedern hat wiederum nur die Seele gerade diese Bewegung und Stellung gegeben. Und so darf man denn beim Vortrage der Stilistik nichts andres verheißen und nichts andres verlangen als beim Vortrage der Poetik und der Rhetorik. Auch hier kann der Zweck nur eine theoretische Erörterung des objektiv Vorliegenden sein; auch der Stilistiker kann nichts weiter im Auge haben, als einen verständig bewußten Genuß zu erwecken und das Urteil zu bilden; praktisch förderlich kann er nur dem sein wollen, der zu dem Reichtum an schönen Ideen selber auch Sinn für schöne Form besitzt; für jeden andern haben alle Regeln nur einen negativen Wert, er wird sie nur insofern in Anwendung bringen können, als er daraus sieht, was er lassen, nicht aber, was er tun solle.

Nach diesen wenigen einleitenden Worten können wir nunmehr zur Sache selbst übergehn.

I. Vom Stil im allgemeinen.

Bekanntlich bedeutet das Wort *Stil* im Griechischen, von woher es zu den Lateinern und durch diese zu uns gelangt ist, einen gleichmäßig lang gestreckten, mehr langen als dicken Körper: στῦλος ist sowohl ein hölzerner Pfahl als eine steinerne Säule, als endlich ein metallener Griffel zum Schreiben und Zeichnen: es fällt eben dem Begriffe nach und auch etymo-

logisch zusammen mit unserm Worte *Stiel*. Hauptsächlich in der letzteren Bedeutung von Griffel haben es sich die Lateiner angeeignet: sie haben, da ihrer Sprache der Laut des *v* fehlte, daraus *stilus* gemacht. Bei ihnen, nicht aber schon bei den Griechen, sind von dieser eigentlichen Bedeutung noch andre uneigentliche abgeleitet worden, und es wird *stilus* genannt erstens, was wir auch uneigentlicherweise noch mit dem Ausdrucke *Hand* und die Lateiner sonst mit dem Worte *manus* bezeichnen, die Art und Weise, die Schriftzüge zu gestalten, zweitens noch uneigentlicher, noch bildlicher die Art und Weise seine Gedanken in Worte zu kleiden. So schon bei Terenz[1], bei Cicero[2] u. a. Also ganz wie wir von einer gewandten Feder oder in bezug auf die Kunst der Malerei von einem zarten Pinsel, von dem Pinsel des Apelles sprechen. In diesem etzteren, figürlichen Sinne gebrauchen nun auch wir das Wort *Styl*, oder, da wir es zunächst von den Römern entlehnt haben, *Stil*; aber wir haben da seine Anwendung noch weiter ausgedehnt, weiter als in dem eigentlichen Sinne begründet ist. Überall in dem ganzen weiten Gebiete aller Kunst, auch der bildlichen, auch der Musik, nennen wir es Stil, wo sich in der äußeren Darstellung eine innere Eigentümlichkeit durch charakteristische Merkmale deutlich ausspricht: wir sprechen also z. B. auch von einem romanischen Stil in der Baukunst, von einem Stile Rafaels und Sebastian Bachs; ja die Künstler sagen ganz im allgemeinen, ohne irgend eine nähere Bestimmung z. B. von einem Gefäße, es habe Stil, wenn dasselbe zweckmäßig und schön und zugleich in irgendwie eigentümlicher Weise gestaltet ist. Insbesondere aber gebrauchen auch wir das Wort Stil in bezug auf sprachliche Darstellung, sei das nun prosaische oder poetische; synonym damit ist der Ausdruck *Schreibart;* syno-

1) Andr. prol. 12 (Menandri Andria et Perinthia) dissimili oratione sunt factae ac stilo (= oratione et scriptura Phorm. prol. 5).

2) Brut. 26, 100 unus sonus est totius orationis et stilus (ibid. 25, 96).

nym, aber nicht gleichbedeutend: man kann in allen Fällen Stil sagen, aber nicht in allen Schreibart. Von einer Abhandlung kann man sowohl Stil als Schreibart gebrauchen: von einem Lied, einer Predigt nur Stil, nicht Schreibart, selbst wenn Lied und Predigt auch geschrieben vor einem liegen und bloß gelesen, nich gesungen, nicht gesprochen werden; für die Reproduktion, und die Beurteilung nimmt man sie doch immer als gesungen und gesprochen. Sollen wir nun den Begriff des Wortes Stil in dieser seiner besonderen Beziehung auf die sprachliche Darstellung noch näher definieren, so wird das ungefähr in folgender Weise geschehen können: Stil ist die Art und Weise der Darstellung durch die Sprache, wie sie bedingt ist teils durch die geistige Eigentümlichkeit der Darstellenden, teils durch Inhalt und Zweck des Dargestellten. Diese Definition ist weder zu weit noch zu eng. Sie ist weit genug, daß all die verschiedenen Anwendungen, die man innerhalb der Literatur von dem Worte Stil macht und durchaus billigerweise macht, sich damit wohl vereinigen lassen, daß es also ganz wohl zu ihr stimmt, wenn man von einem dramatischen Stil und von dem dramatischen Stil der Griechen und dann wieder von dem Stil des Äschylus spricht. Sie ist aber auch nicht so weit wie eine ziemlich verbreitete, die zwischen Stil und Schreibart einen ganz willkürlichen Unterschied festsetzt und zu diesem Endzweck in den Begriff des Stils Dinge aufnimmt, die eigentlich der Poetik und Rhetorik, ja der Logik zugehören: Stil ist nach dieser unterscheidenden Definition die Art und Weise, wie man zur Erreichung eines bestimmten Zweckes seine *Gedanken* bildet, ordnet und darstellt; Schreibart dagegen die Art und Weise wie man die *Worte*, als bloße hörbare Ausdrücke genommen, wählt und zusammenstellt, geht also nur auf das Verhältnis in welchem der Vortrag zu den Anforderungen des Wohlklangs und allenfalls noch des Periodenbaues steht. Damit aber ist dem Stil mehr und der Schreibart weniger gegeben, als ihnen gebührt.

In unsrer vorher aufgestellten Definition, die ihre Bewährung am besten im weiteren Verlaufe unsrer Betrachtung finden wird, ist gesagt worden, die Art und Weise der Darstellung sei teils bedingt durch die geistige Eigentümlichkeit des Darstellenden, teils durch Inhalt und Zweck des Dargestellten, d. h. um es mit andern Worten und kürzer auszudrücken, der Stil hat eine *subjektive*, er hat eine *objektive* Seite. Nehmen wir also z. B. die schon früher (S. 363) erwähnte Schulrede von Herder über die Geographie, so ist der Stil, die Art und Weise der sprachlichen Darstellung, einmal objektiv bedingt durch Inhalt und Zweck; durch den Inhalt, d. h. erstlich durch die thematische Idee, die Nützlichkeit und Annehmlichkeit der geographischen Studien, und zweitens durch den Stoff, durch das ganze Gedankenmaterial, das jene Eine Idee um sich versammelt; durch den Zweck, insofern darauf ausgegangen wird, die Zuhörer, und gerade diese, nämlich Schüler und Lehrer und Schulfreunde, von seiten des Gemütes für die Anerkennung und Betätigung jener Idee zu gewinnen, und insofern um dieses Zweckes willen jene Gedanken sich zu einer Rede und namentlich zu einer Schulrede gestaltet haben. Objektiv betrachtet hat also das Ganze den Stil einer Schulrede über die Geographie. Indessen das teilt diese Rede mit jeder andern, die über das gleiche Thema vor eben einer solchen Zuhörerschaft etwa ist gehalten worden oder gehalten werden kann. Was sie von diesen unterscheidet, was sie zu einer Rede Herders macht, das ist nun die subjektive Seite des Stils, das ist die Art und Weise, in der nur Herder, weil er gerade diesen Geist und diese Bildung besaß und in dieser Zeit lebte, seinen Gedanken Worte gab; seine Art und Weise, die Gedanken einzukleiden und zu schmücken, die Worte zu ordnen, zu trennen, zu verbinden.

Natürlich gehören beide Seiten immer und notwendig zusammen, sie fallen nicht getrennt und trennbar auseinander; denn es ist ja damit eines und dasselbe, die äußere sprachliche Form nur von verschiedenen Standpunkten her betrachtet;

es kann auch in einer gut und gesund abgefaßten Schrift nicht bloß das eine oder bloß das andre vorhanden sein: eine Schrift die nur objektiven Stil hat (leider gibt es solcher nur zu viel) macht, wenn man sie überhaupt lesen mag, zum mindesten denselben unangenehmen Eindruck, den überall die Charakterlosigkeit macht. Es muß beides da sein, beides in der rechten organischen Vereinigung, und bald mehr von dem einen, bald mehr von dem andern. Dies Mehr oder Minder ist jedesmal bedingt durch den Inhalt, dadurch, ob auch dieser von subjektiver oder von objektiver Natur ist: lediglich davon hängt die größere oder geringere Subjektivität oder Objektivität der äußeren Darstellung, des Stiles ab. Beim Epiker, dessen Sache schon in der Anschauung die größte Objektivität ist, der Idee und Stoff nicht aus sich herausholt, sondern lediglich in sich aufnimmt, wird man es nur löblich finden, wenn auch in der Darstellung, im Stil die subjektive Seite bis auf ein Minimum zusammenschwindet: denn sie könnte sich doch nur dann in breiterer Ausdehnung zeigen, wenn er schon in der Anschauung ungebührlich subjektiv gewesen wäre. Dagegen wird man den Lyriker nicht tadeln, an dessen Liedern man den allgemeinen Stil aller Lyrik, also die objektive Seite kaum gewahrt neben den Eigentümlichkeiten gerade seiner Lyrik: je individueller, je mehr seinem eigenen und innersten Gemüte angehörig, d. h. je wahrhafter lyrisch seine Anschauungen sind, desto individueller, desto subjektiver wird er sie auch äußerlich darstellen dürfen und nur so darstellen können. Aber die Kunst hier Maß und Grenze zu halten ist nur wenigen Auserwählten gegeben; im Stil nur weniger Schriftsteller zeigt sich das rechte natürliche und künstlerische Verhältnis zwischen Subjektivität und Objektivität. Die große Masse streift an Charakterlosigkeit; andre aber werden, sei es durch Eitelkeit, sei es durch eine Lebendigkeit des Geistes, die sie selbst nicht zu bemeistern vermögen, in das entgegengesetzte Extrem hineingetrieben, wo ihre Subjektivität unverhältnismäßig überwiegt. Einen so

fehlerhaft gemischten Stil nennt man *Manier*, gerade wie man auch in den bildenden Künsten von Manier spricht, sobald z. B. auf einem Gemälde in Komposition und Zeichnung Dinge entgegentreten, die nicht im dargestellten Gegenstande selbst begründet, sondern ihm fremdartig sind und nur aus der Laune und Willkür und Angewöhnung des Künstlers ihren Ursprung genommen haben. Es haben also z. B. Manier, d. h. es ordnen das Objekt ihrem Subjekte unter, wo sie doch eher ihr Subjekt dem Objekte unterordnen sollten, unter den Griechen Äschylus, über dessen Manier schon Aristophanes in den Fröschen spottet, gegenüber dem wahrhaften Stil des Sophokles und der Charakterlosigkeit in der Darstellungsweise des Euripides; unter den Lateinern Tacitus, unter den deutschen Dichtern des Mittelalters Wolfram von Eschenbach, unter den Prosaisten der neuern Zeit Johannes von Müller und Jean Paul. Ich habe geflissentlich solche genannt, bei denen die Manier nur eine Folge der übermächtigen geistigen Kraft des Schriftstellers ist und eine ihm selbst zum größten Teile unbewußte Folge, solche Schriftsteller, die in anderer Beziehung mit unter die ersten aller Zeiten gehören, und die, jeder in seinem Fach, leichtlich die ersten von allen sein würden, wenn sie sich eben von diesem Vorwurfe der Manier frei zu halten gewußt hätten. Eigene und eigentliche Manier ist sogar ein Merkmal außerordentlicher Autoren: solche, die auf einer tieferen Stufe stehn, bringen es gar nicht so weit: ihre geistige Eigentümlichkeit ist zu geringfügig, als daß sie in der Darstellung so überwiegen und sich so besonders könnte geltend machen; haben solche eine Manier, so ist es eher die durch Nachahmung angeeignete anderer größerer Geister, also nicht ihre Manier. Da wird dann freilich die Manier ein doppelter Fehler: denn wenn sie bei dem Original auch nur möglich geworden war durch eine Verrückung des rechten Organismus, so war sie doch immerhin aus einem Organismus hervorgegangen: in der Nachahmung aber sinkt die Manier zu einer rein mechanischen Handhabung herab, zu einer

bloßen Äußerlichkeit, ohne einen tiefer im Innern liegenden Kern. Der Stil Johannes von Müllers, der bei aller Wärme des Gemütes doch spröde und herbe ist, mag in seinen Werken mitunter beschwerlich werden und stören, da er nicht gerade durch den gegebenen Stoff bedingt, da er eben Manier ist und die bezweckte Anschaulichkeit oft mehr beeinträchtigt als befördert: aber er ist, wenn man bloß die subjektive Seite ins Auge faßt und dieser gebührend Rechnung trägt, der ungezwungene, notwendige Ausdruck eines von den Historikern der alten Welt genährten und unter den Chronisten der Heimat und des Mittelalters aufgewachsenen Geistes. Kommen nun aber die Nachahmer Johannes von Müllers, die wegen ihrer künstlerischen oder sonstigen Charakterlosigkeit sich keinen eigenen Stil, geschweige denn eine eigene Manier bilden können, kommen z. B. Zschokke und der König Ludwig von Bayern und machen die lakonischen Sentenzen Johannes von Müllers, seine kurz abgeschnittenen Periodenglieder, seine Inversionen, seine altertümlichen Wendungen und dergleichen nach, so sieht man eben nur gleichsam ein Wesen, das die Gebärden eines Menschen nachbildet, aber sie ungeschickt nachbildet, weil es sich dabei keines Grundes und Zweckes bewußt ist, und sie haben, wie es in Wallensteins Lager heißt, ihrem Anführer nur sein Räuspern und Spucken abgelernt.

Die subjektive Seite des Stils ist es, von der Buffons bekannter Ausspruch gilt: „Der Stil ist der Mensch, le style c'est l'homme." Sie ist die besondere Physiognomie, durch welche sich ein Dichter, ein Historiker bei aller Familienähnlichkeit von den übrigen Dichtern und Historikern seiner Zeit und seines Volkes und seiner Art unterscheidet. Auf sie wird also auch die grammatische und die ästhetische Kritik vor allem aus ihr Auge zu richten haben, wo es die Beurteilung eines einzelnen Autors oder die Vergleichung und Unterscheidung mehrerer untereinander gilt, und sie richtig erkannt zu haben, wird ein um so größeres Verdienst sein, je objektiver ein Werk seiner

Natur nach ist, je mehr also die stilistischen Äußerungen der Subjektivität in den Hintergrund gerückt werden. Man kann z. B. nicht sagen, es gehöre ein stumpfes Auge dazu, um in der Iliade und im Nibelungenlied nicht zu erkennen, daß diese Dichtungen von einer Mehrheit verschiedener, auch stilistisch verschiedener Verfasser herrühren; denn die einzelnen Verfasser waren alle so gute, d. h. so objektive Epiker, daß die subjektive Seite ihres Stils sich einem gewöhnlichen Blicke allerdings verbergen muß. Aber wohl kann man und muß man das scharfe Auge Wolfs und Lachmanns rühmen, daß sie trotzdem die stilistischen Subjektivitäten herausgefunden und auch daraus die ursprüngliche Vielgliedrigkeit dieser Heldengedichte erkannt und bewiesen haben.

In dieser Weise ist das Subjektive im Stil Gegenstand der Kritik einzelner Schriften und Schriftsteller; die Stilistik aber kann sich natürlich nicht darauf einlassen: ihre Sache ist das Auffinden und Erörtern allgemeiner Gesetze, derjenigen Gesetze denen die sprachliche Darstellung nicht bloß eines Schriftstellers, ja nicht einmal bloß eines Volkes und eines Zeitalters sondern aller Schriftsteller aller Völker und Zeiten unterliegt; diese allgemeinen Gesetze aber liegen auf der objektiven Seite, liegen da, wo der Stil nicht durch die wechselnde geistige Persönlichkeit des einzelnen Darstellenden, sondern durch etwas überall Gleichartiges, durch Inhalt und Zweck des Dargestellten bedingt ist; sie beziehen sich auf die Wirkung von Motiven, die jeder Einzelne mit allen übrigen teilt. Wir werden mithin im weiteren Verlaufe unsrer Betrachtung immer nur gelegentlich auf diese oder jene stilistische Subjektivität zu sprechen kommen, eigentlich aber und im wesentlichen kann immer nur das Objektive am Stil der Gegenstand unsrer Besprechungen sein.

Um aber gleich hier einige neue Seitenblicke solcher Art zu eröffnen, mag es gestattet sein, aus Jean Pauls Vorschule der Ästhetik (2. Aufl. S. 601) einen Abschnitt (§ 76) hervor-

zuheben, wo er den individuellen Stil einer Reihe von Schriftstellern selbst wieder in seinem individuellen Stil kurz charakterisiert; es mag dies als Muster dienen, wie man dergleichen anzufassen habe. Cicero hat in seiner Schrift de oratore eben eine solche Stelle (3, 7—9), eine Charakteristik griechischer und römischer Redner und seiner selbst: sicherlich kühler und verständiger als Jean Paul; ob aber in so treffender Anschaulichkeit wie Jean Paul, dürfte man billig bezweifeln.

Auf der objektiven Seite betrachtet, auf derjenigen, die uns von nun an allein noch berührt, ist also der Stil, ist die Art und Weise der sprachlichen Darstellung bedingt durch Inhalt und Zweck des Dargestellten. Inhalt und Zweck können aber verschiedenartig sein, je nachdem diese oder jene Seelenkraft bei der Schöpfung des Inhaltes vorzugsweise tätig gewesen ist, und demgemäß auch bei der Rückschöpfung, diesem einzigen Zwecke aller Darstellung, in Anspruch genommen wird. Es sind nun aber drei Kräfte, die hier in Betracht kommen: Verstand, Einbildung, Gefühl. Entweder sind es die Erfahrungen und Urteile des Verstandes oder die Anschauungen der Einbildung oder endlich die Regungen des Gefühls, die sowohl den Inhalt des Dargestellten ausmachen, als auch mit der Darstellung der Zweck verbunden ist, daß jenes verständige Wissen, jene Bilder der Phantasie, jene Bewegungen des Gemütes in gleicher Weise nun auch in dem Hörer oder Leser erweckt und hervorgerufen und in seiner Seele ebenso sollen reproduziert werden, als sie dem produzierenden Schriftsteller innegewohnt haben. Daraus ergibt sich uns zuvörderst eine dreifache Unterscheidung zwischen einem Stil des Verstandes, einem Stil der Einbildung und einem Stil des Gefühles. Damit ist aber nur noch bezeichnet, welche Seelenkraft jedesmal hier in dem Schriftsteller und dort in dem Leser tätig sei, nicht aber welches denn nun die Art und Weise der zwischen beiden mitten inne liegenden Darstellung, was der Charakter des Stiles sei, der jedesmal gefordert werde, um zwischen Schöpfung und

Rückschöpfung zu vermitteln. Auch in dieser Rücksicht ergeben sich die Unterscheidungen und Benennungen leicht und von selbst. Wo Schöpfungen des Verstandes dargestellt werden zum Behufe verständiger Reproduktion, da wird von der Darstellung scharfe Bestimmtheit und leichte Faßlichkeit, wird mit einem Worte Deutlichkeit gefordert. Wo Schöpfung und Reproduktion das Werk der Einbildung sind, d. h. jener Seelenkraft, welche die Idee unter den Formen der gegebenen Wirklichkeit anschaut, da gehört sich für den Stil eine dementsprechende Sinnlichkeit und Lebendigkeit, da muß die Darstellung anschaulich sein. Wo endlich die Empfindsamkeit oder Gemütlichkeit des Schaffenden auf den Reproduzierenden einwirken, wo sich die leichteren oder gewichtigeren Regungen der Freude oder der Trauer in der Seele des letzteren widerspiegeln sollen, da muß auch die Darstellung, welche jene Einwirkung vermittelt, das Gepräge des bewegten Gefühls tragen, sie muß leidenschaftlich sein. Mithin hätten wir drei Hauptgattungen und drei charakteristische Haupteigenschaften des Stils: den Stil des *Verstandes*, dessen Eigenschaft die *Deutlichkeit*, den Stil der *Einbildung*, dessen Eigenschaft die *Anschaulichkeit*, den Stil des *Gefühles*, dessen Eigenschaft die *Leidenschaftlichkeit* ist.

Hier wirft sich die Frage auf, wie solch eine dreigliedrige Einteilung der Gattungen und Eigenschaften des Stils sich vereinigen lasse mit der früher gemachten nur zweigliedrigen Einteilung aller sprachlichen Darstellung in Poesie und Prosa. Es geschieht das leicht auf folgende Weise. Der Grund und Boden, der Anfang und auch der letzte Ausgang aller Poesie ist die Einbildung, Sache der Poesie ist die Anschauung der Idee unter Formen der gegebenen Wirklichkeit. Diesen Charakter ganz ausschließlich trägt nur die älteste Gattung aller Poesie, die Epik; und ebenso ist sinnlich lebendige Anschaulichkeit für die Einbildungskraft wiederum das Wesentliche und Hauptsächliche auf der höchsten Stufe, zu welcher die Poesie gelangen kann, nämlich im Drama. Es ist mithin der Stil der Poesie

im allgemeinen und insbesondere der Epik und des Dramas eben jener Stil der Einbildung, jene vorher genannte anschauliche Art und Weise der Darstellung. Auf der anderen Seite, der Poesie gegenüber, liegt die Prosa, diese in ihrem eigentlichen Wesen ebenso unsinnlich und abstrakt, als sich die Poesie in lauter konkreter Sinnlichkeit bewegt; sie geht auf das Wahre, wenn die Poesie auf das Schöne gerichtet ist; sie will dem Verstande neues Wissen zuführen, ihr erster und letzter Zweck ist zu belehren. Lehrhaftigkeit, das ist ihr allgemeiner Charakter, wenn schon dann eine näher gehende Einteilung wieder zu unterscheiden hat zwischen lehrender Prosa im engern Sinne und erzählender. Da also die Prosa die Form der verständigen Belehrung ist, so nimmt sie als Lehre und als Erzählung für sich den Stil des Verstandes, nimmt die deutliche Darstellung in Anspruch.

Aber mit der Epik und dem Drama ist das Gebiet der Poesie noch nicht ausgefüllt, und ebensowenig das Gebiet der Prosa mit der Lehre und der Erzählung. Es bleibt hier und dort noch eine Gattung übrig, und diesen beiden überzähligen Gattungen der Poesie und der Prosa fällt dann die dritte Gattung des Stiles zu, der leidenschaftliche Stil des Gefühles. Es ist dies von den Gattungen der Poesie die Lyrik, von den Gattungen der Prosa die Rede. In der Lyrik ist die Poesie über die sonst gewohnten Schranken ihres Bereiches hinausgegangen: sei hat sich frei gemacht von der gegebenen äußeren Wirklichkeit; hier holt der Dichter den Stoff, der seine Idee verkörpere, aus seinem eigenen Gemüte: es sind die Regungen, die Leidenschaften seines Innern, die der lyrische Dichter darstellt. Und wie somit die Lyrik zur übrigen Poesie sich verhält, ebenso verhält sich auf der anderen Seite die Rede zur übrigen Prosa. Zwar ist es das nächste Geschäft des Redners wie andrer Prosaiker, seine Hörer zu belehren: auch er hat wie der abhandelnde Didaktiker die Wahrheit eines aufgestellten Satzes überzeugend durchzuführen: aber diese Belehrung ist ihm

nicht der eigentliche und letzte Zweck, sie ist für ihn vielmehr nur Mittel zum Zwecke: er überzeugt nur, um zu überreden: das Ziel, wonach er mit all seinen Lehren hinsteuert, ist nur die Erregung des Gefühles und durch diese und mit derselben die Bestimmung des Willens. Erweckung des Gefühles ist mithin die Sache sowohl des Redners, als die des Lyrikers. So kann denn der Stil, der diesen beiden eigen ist, kein anderer sein als der Stil des Gefühles, die leidenschaftliche Art und Weise der Darstellung.

Ganz gleichbedeutend mit der von uns getroffenen Unterscheidung ist eine andere aus dem griechischen und römischen Altertume entlehnte, die auch in den modernen Lehrbüchern der Rhetorik und Stilistik gäng und gäbe geblieben ist: die Unterscheidung eines niederen, eines mittleren und eines höheren Stils. Aber diesen Ausdrücken *niederer, mittlerer, höherer Stil* gebricht die Beziehung auf den jedesmaligen Inhalt und Zweck des Dargestellten, und zugleich setzen sie unter den drei Stilgattungen eine Rangordnung fest, die doch gar nicht so vorhanden ist: denn jede Gattung ist an ihrem Orte so viel wert als die anderen an den ihrigen. Es unterscheiden also die Griechen drei *χαρακτῆρας* oder *ἰδέας* oder *πλάσματα τῆς λέξεως*, die Lateiner drei *genera* oder *formas* oder *figuras dicendi;* davon heißt das eine, das unterste, genus dicendi *submissum* oder auch mit anderen Benennungen, die jedoch weniger feste Kunstausdrücke zu sein scheinen als jeweilige Andeutungen und Umschreibungen jenes ersten Namens, *subtile, tenue, acutum;* bei den Griechen *χαρακτὴρ λιτός* (schlicht), *ἀφελής* (schmucklos), *ἰσχνός* (dürr, dünn): das andere genus *medium, mediocre, mixtum; χαρακτὴρ μέσος, μικτός, ἀνθηρός* (blühend): das dritte genus *sublime,* auch *amplum, ornatum, grave, copiosum;* griechisch *χαρακτὴρ ὑψηλός*, auch *μεγαλοπρεπής* (prachtvoll) und eher tadelnd *ἀδρός* (schwülstig, großsprecherisch). Vergl. namentlich Ciceros Orator 23, 75 bis 28, 99. Quintilian 12, 10. Jedoch wohl zu merken, wenn die Alten

von einem genus submissum, medium, sublime sprechen, meinen sie damit eigentlich immer nur drei verschiedene Arten einer und derselben Gattung sprachlicher Darstellung, sie wollen damit nur drei verschiedene Arten rednerischer Prosa bezeichnen, nicht aber mit dem genus submissum die Prosa, mit dem genus medium die Poesie, mit dem genus sublime die rednerische Prosa und die lyrische Poesie. Erst die Neueren haben sich bei der ihnen eigentümlichen Vermischung von Rhetorik und Stilistik veranlaßt gesehen, jene Unterscheidung weiter auszudehnen und zu übertragen, so daß sie, jedoch ohne klare systematische Überlegung und Durchführung, unter genus submissum alle Prosa mit Ausnahme der rednerischen, unter genus medium alle Poesie auch mit Einschluß der lyrischen, unter genus sublime bloß die rednerische Prosa zu verstehn pflegen. Wir wollen jene antike und diese moderne Auffassung dahin vereinigen und berichtigen, daß wir einmal das genus submissum dem deutlichen Stil des Verstandes, das medium dem anschaulichen Stil der Einbildung, das sublime dem leidenschaftlichen Stil des Gefühles gleich setzen, so daß dieses letztere rednerische Prosa und lyrische Poesie in sich begreift; dann aber wollen wir innerhalb jeder dieser drei Gattungen noch einmal dieselbe dreigliedrige Unterscheidung in eine niedere, eine mittlere und eine höhere Art vornehmen.

Also erste Gattung, der *niedere* Stil, die *deutliche* Darstellung des *Verstandes*, befassend alle Prosa mit Ausschluß der rednerischen; niedere Art: die lehrende Prosa; mittlere Art: die beschreibende; höhere Art: die erzählende. In der lehrenden Prosa macht den Anfang die reinste Verständigkeit; die erzählende nähert sich schon der zweiten Gattung, der anschaulichen Darstellung der Einbildung: darum ist sie die höhere Art; die beschreibende die mittlere: in der Beschreibung fließen Lehre und Erzählung zusammen.

Zweite Gattung, der *mittlere* Stil, die *anschauliche* Darstellung der *Einbildung*, befassend alle Poesie mit Ausschluß

der lyrischen; niedere Art: das komische Drama, das noch hart an der Grenze der verständigen Darstellung liegt, da sein hauptsächliches Element der Widerspruch des Verstandes mit der Wirklichkeit ist; mittlere Art: die Epik, die reine Anschauungen der Einbildung gewährt; höhere Art: das tragische Drama, der Übergang zur dritten Gattung, zu der leidenschaftlichen Darstellung des Gefühles: denn die Tragödie zeigt ja das Gefühl in Widerspruch mit der Wirklichkeit.

Dritte Gattung, der *höhere* Stil, die *leidenschaftliche* Darstellung des *Gefühls*, befassend die lyrische Poesie und die rednerische Prosa. Innerhalb beider besteht wieder dieselbe untergeordnete Dreigliedrigkeit: in die niedere Art der Lyrik gehört namentlich die Elegie, die sich noch auf eine angeschaute Wirklichkeit begründet; mittlere Art: das sogenannte Lied, das sich schon losmacht von derselben; höhere Art: die Ode, die sich begeistert über die Wirklichkeit erhebt. So auch innerhalb der Rede, nur daß man da nicht die einzelnen Arten mit so bestimmten Namen unterscheiden kann, man müßte denn etwa, was sich auch ungefähr durchführen ließe, die Homilie als die niedere, die weltliche Rede als die mittlere, die Predigt als die höhere Art betrachten wollen.

Es mag hier noch bemerkt werden, daß eine solche Unterscheidung höherer, mittlerer und niederer Lyrik, gerade auch mit diesen adjektivischen Benennungen, schon dem deutschen Mittelalter bekannt war. Walther von der Vogelweide sagt einmal (S. 60 Wack.): „Ich traf dâ her vil rehte drîer slahte sanc, den hôhen und den nidern und den mittelswanc, daz mir die rederîchen iegeslîches sagten danc.“ Dante aber, in seiner Schrift de vulgari eloquio, unterscheidet für alle Poesie überhaupt drei Gattungen des Stiles, den komischen, den elegischen, den tragischen, entsprechend dem niederen, dem mittleren, dem höheren; sein großes allegorisch lehrendes Gedicht nannte er *Commedia*, weil es nach seiner eigenen Ansicht und Stilistik dieser Gattung angehörte; eine

„göttliche“ Komödie machte daraus erst die Bewunderung der Folgezeit.

Bei dieser dreimal dreigliedrigen Einteilung in Gattungen und Arten zeigt es sich, daß jedesmal die erste und die dritte vermittelnd und überleitend an der Grenze zweier Gattungen liegen, daß also die höhere Art der verständigen Darstellung, die historische Prosa, und die niedere Art des Stils der Einbildung, die komische Poesie, hier und dort den Übergang bilden von der einen zur andern Gattung, insofern die historische Prosa gewissermaßen schon die Einbildung in Anspruch nimmt, und die komische Poesie wesentlich auch von Wirksamkeit des Verstandes erfüllt ist. Ebenso weist von dem Gebiete der Einbildung die höhere Art dieses Stils, die tragische Poesie, schon vorwärts hin nach dem Gebiete des Gefühls, und von dem Gebiete des Gefühls deuten wiederum die beiden niederen Arten, die Elegie zurück auf den Stil der Einbildung und die Homilie auf den des Verstandes.

Aus diesem vorwärts und rückwärts gerichteten Übergreifen ergibt es sich, daß die Stilistik mit ihren Gesetzen und Regeln unmöglich eine Gattung ganz scharf und entschieden von der andern absondern könne, daß vielmehr vieles, was sie z. B. von dem Stil der Einbildung sagt, auch von dem des Gefühles gelten werde, und umgekehrt. Einschränkende und ausschließende Gültigkeit werden die charakteristischen Regeln jeder Gattung immer nur für diejenige Art besitzen, die in keinem solchen Grenzverhältnis zu einer andern Gattung steht. Es werden also die Regeln des verständigen Stils ihre volle, unverkürzte Anwendung nur auf die lehrende Prosa finden; die Regeln des Stiles der Einbildung nur auf die epische Poesie, die Regeln endlich der leidenschaftlichen Darstellung nur auf das Lied und die Ode, auf die weltliche Rede und die Predigt. Und auch so stehn die drei Gattungen des Stils keineswegs in dem vollen Verhältnis einer gegenseitigen Ausschließung. Es darf zwar kein charakteristisches Merkmal der lyrischen Poesie sich vor-

finden in epischen Gedichten, und ebenso kein charakteristisches Merkmal der epischen Poesie sich in der didaktischen Prosa vorfinden: aber wohl haben in umgekehrter, aufsteigender Reihenfolge die Regeln der didaktischen Prosa ihre Bedeutung auch noch für die epische Poesie, und die Regeln der epischen Poesie äußern sich auch noch auf dem Gebiete der Lyrik. Solch ein Verhältnis ist auch ganz natürlich, da der Verstand an epischen Schöpfungen immer noch seinen Anteil hat, und da die lyrische Poesie hervorgegangen ist aus der epischen. Und so ist in den Umfang der zweiten Gattung zugleich die erste, in den Umfang der dritten zugleich die erste und die zweite mit einbegriffen. Die verständige prosaische Darstellung ist nur durch sich selbst bedingt; der Stil der Einbildung aber unterliegt neben seinen eigenen Gesetzen auch noch den Gesetzen des prosaischen Stils, und beiderlei Gesetze zugleich stellen sich endlich auf dem Gebiete der dritten Gattung, dem des leidenschaftlichen Stils, neben diejenigen, welche hier ihre besondere Geltung haben. Natürlich ist diese sich fortpflanzende Wirksamkeit immer nur eine untergeordnete, und namentlich machen sich die Regeln des Prosastiles in der poetischen Darstellung mehr nur von ihrer negativen Seite bemerkbar, mehr insofern sie verbieten, als insofern sie fordern, wie ja überhaupt an den Schöpfungen der Poesie der Verstand nur einen negativen Anteil hat, keinen positiven.

So viel war nötig im allgemeinen und einleitungsweise zu bemerken. Wir gehn von hier an zur näheren Besprechung der einzelnen drei Hauptgattungen über; da wird denn auch manches, was bisher nur konnte angedeutet werden, seine auch beweisende und deutlicher machende Erörterung finden.

II. Vom Stil im besondern.

1. Der Stil des Verstandes.

Wir haben es hier, allgemein betrachtet und ausgedrückt, mit dem **Prosastile** zu tun. Bei den Griechen hieß alle und jede Prosa ψιλὸς λόγος, die nackte, kahle Rede, d. i. entweder s. v. a. die unumwundene, ungeschmückte, oder auch s. v. a. die leichtgewaffnete, die nicht mit den schweren Waffen der Hopliten kämpft: für letztere Erklärung spricht der Umstand, daß neben ψιλὸς λόγος die Prosa auch πεζὸς λόγος heißt, die zu Fuß gehende, im Gegensatze der gleichsam schnell und zierlich reitenden Poesie; es gibt aber auch innerhalb der Poesie selbst einen πεζὸς λόγος, es wird z. B. die Darstellungsweise der Komödie so genannt, gegenüber der hochtrabenden Tragödie. Dieselbe Doppeldeutung hat der diesem griechischen Ausdrucke nachgebildete lateinische *oratio pedestris, sermo pedestris:* er gilt nicht bloß von der Prosa, Horaz gebraucht ihn auch vom Stil der Komödie und von dem der Satire: *sermo pedestris* Ars poet. v. 95; *Musa pedestris* Sat. 2, 6, 17. Übrigens ist diese lateinische Benennung den Römern selbst gar nicht so geläufig gewesen als den Neulateinern: das sieht man aus einer Stelle Quintilians (10, 1, 81), wo er das Wort nur gebraucht, indem er es zugleich als Übersetzung bezeichnet und auf das griechische Originalwort hinweist: „Multum (Plato) supra prosam orationem et quam pedestrem Graeci vocant surgit." *Prosa oratio,* eben dies ist der im Lateinischen gebräuchliche Name. *Prosa,* d. h. *prorsa, proversa,* bezeichnet die Rede als die vorwärtsgehende, im Gegensatz zur *oratio vorsa,* der poetischen Rede, welche in rhythmischer Gliederung sich umwendet und gleichsam in sich selbst zurückkehrt. Daneben wird die Prosa auch *oratio soluta* genannt, die entbundene, die ungebunden freie (verba soluta modis Ovid. Trist. 4, 10, 24), im Gegensatz

zur *oratio alligata metris.* Wir sagen *Prosa* oder *ungebundene Rede.* Vgl. S. 312.

Also mit dem Stil der Prosa haben wir es hier zu tun, jedoch nur insofern er die Form der verständigen Darstellung ist. Es gehören somit nicht alle Prosaschriften hieher, sondern nur solche, deren Inhalt ein wesentlich verständiger, deren Zweck ein lehrhafter ist. Da ist demnach mancherlei von der Betrachtung auszuschließen. Zunächst und vor allem andern die rednerische Prosa: denn deren letzter und eigentlicher Zweck liegt nicht im Verstande, vielmehr im Gemüt und im Willen der Zuhörer. Wenn auch der Redner um des verständigen Elementes seiner Darstellung willen sich der prosaischen Form bedienen muß, so darf diese doch nicht die gewöhnliche, bloß verständige Prosa bleiben: die Einbildung und namentlich das Gefühl wirken auf deren Gestaltung ein: seine Prosa ist die leidenschaftliche, und als solche haben wir sie erst späterhin zu betrachten, wenn wir zur dritten Gattung des Stils, zu der leidenschaftlichen Darstellungsweise gelangen. Auszuschließen ist ferner die Prosa des Romans, nicht als besondere Gattung gleich der rednerischen Prosa, sondern als eine Zwitterart zwischen prosaischer und poetischer Darstellung, als bloße Abart und Ausartung der epischen Poesie. Der Roman hat mit dem Epos Inhalt und Zweck gemein; er schöpft aus der Einbildung und für die Einbildung; mit der Prosa teilt er nur die äußere Form. Zwar ist nicht in Abrede zu stellen, und wir haben das an seinem Orte (S. 328) dargetan, daß diese äußere Form des Romans mannigfach schon auf den Inhalt zurückwirke: wir haben gesehn, wie schon da dem Verfasser eines Romans bloß eben der prosaischen Form wegen manches gestattet wird, was dem eigentlichen Epiker verwehrt ist. Aber natürlich noch viel bedeutender ist der Einfluß, den umgekehrt das Wesen, den der dichterische Inhalt und Zweck auf die äußere Form ausüben, und so hat der Romanschreiber rücksichtlich seiner Darstellungsweise viel vor den übrigen Prosaikern voraus. Nur die

Forderungen des Wohlklangs, des poetischen Rhythmus fallen weg, sonst aber liegt der Stil des Romans dicht neben dem des Epos und ist gleich diesem durch die schaffende und wiederschaffende Einbildungskraft bedingt. Wir werden also vom Stil des Romans erst bei der zweiten Hauptgattung, bei der anschaulichen Darstellungsweise der Einbildungskraft zu handeln haben. Auszuschließen sind endlich, und auch wiederum nur als Zwitterarten, die lehrhaften Briefe und Gespräche, diejenigen lehrhaften Darstellungen, die zwar auch, ihrem didaktischen Zwecke gemäß, die Form der Prosa wählen, die aber, was die ganze sonstige Gestaltung des Stoffes betrifft, sich an die dramatische Poesie anlehnen, in denen der verständige Inhalt nicht einfach abgehandelt, sondern mit der Lebendigkeit eines dramatischen Zwiegesprächs entwickelt wird. Hier liegt allerdings das Poetische weit mehr auf seiten der äußern Gestalt als des eigentlichen innern Gehaltes, dennoch kann und darf die Einwirkung davon auf den Stil nicht ausbleiben, und es gebührt diesem ziemlich dieselbe bewegte Anschaulichkeit als dem Stil des Dramas. Wir haben ja auch vorher von Quintilian vernommen: multum Plato supra prosam orationem et quam pedestrem Graeci vocant surgit, Plato in seinen Dialogen. Deshalb kann auch vom Stil der lehrhaften Dialoge und Briefe wiederum erst bei der zweiten Gattung, bei der anschaulichen Darstellungsweise die Rede sein.

Was bleibt uns nun noch nach diesen mehrfachen und nicht unbedeutenden Ausschließungen übrig? Der Charakter der Prosa ist das Lehrhafte, die Mitteilung von Wahrheiten, die der Verstand sich angeeignet hat, zu dem Behufe, daß sie auch dem Verstande des Lesers oder Hörers eigen werden. Diese Wahrheiten können nun entweder in dem Gebiete der sinnlichen oder in dem der geistigen Wirklichkeit liegen; das Merkmal der sinnlichen Wirklichkeit ist die Bewegung, der geistigen das Verharren, der sinnlichen die Vergänglichkeit, der geistigen die Stetigkeit. Bemächtigt sich nun der Verstand

durch die Erfahrung solcher Wahrheiten, die der bewegten sinnlichen Wirklichkeit angehören, und wird das so Gewonnene durch die Sprache mitgeteilt, so ist das *Erzählung;* werden aber Wahrheiten der stetigen geistigen Wirklichkeit, in deren Besitz der Verstand zumeist durch das Urteil gelangt, zum Gegenstande der Mitteilung gemacht, so ist das *Lehre* im engeren Sinne des Wortes. Es kann aber die äußere, sinnliche Wirklichkeit auch, indem man von dem Wechsel der Erscheinungen absieht, für den Augenblick ruhig festgehalten und in dieser Ruhe zum Gegenstande der Darstellung und der Mitteilung gemacht werden: eine solche Darstellung und Mitteilung ist dann *Beschreibung.* Es ist mithin die prosaische Darstellung entweder Erzählung oder Lehre oder Beschreibung. Und diese drei Arten, die didaktische, die historische, die beschreibende Prosa, sind es, die nach Abzug der Rede, des Romans, des Dialoges, des Briefes noch übrig bleiben als die einzelnen Arten der rein und eigentlich verständigen Prosa. Es zeigt sich aber die Verständigkeit am reinsten bei der Lehre, in der Abhandlung und im Lehrbuch: hier hat bei der Produktion wie bei der Reproduktion lediglich der Verstand zu schaffen, eine andere Seelenkraft kommt nicht in Betracht. Die erzählende Prosa dagegen streift schon etwas über die reine Verständigkeit hinaus: wie ihr Gebiet die bewegte sinnliche Welt ist, so stellt sich hier dem Verstande schon die Einbildungskraft zur Seite. Und eben diese entbehrt dann auch niemals gänzlich des Anteils an der Beschreibung: denn auch deren Gegenstand ist die sinnliche Außenwelt, nur diesmal die ruhige, nicht historisch bewegte; wäre dieser eine Unterschied nicht, so würden Beschreibung und Erzählung ganz zusammenfallen: so aber legt sich die Beschreibung mitten hinein zwischen Lehre und Erzählung, doch näher an die letztere. Aus all diesem ergibt sich denn, wie diese drei Arten der Prosa in bezug auf jene fortschreitende Gliederung, von der vorher die Rede war, anzuordnen seien. Die niedere Art wird die didaktische Prosa bilden:

hier gilt ohne weiteres nur die Deutlichkeit; die mittlere Art aber bildet die Beschreibung, und die höhere die Erzählung: denn hier, und namentlich in der Erzählung, macht sich auch schon in etwas die Anschaulichkeit geltend, der Charakter der zweiten Gattung des Stils.

Der allgemeine Charakter dieser ersten Gattung, die bezeichnende Eigenschaft, welche von jeder lehrenden oder beschreibenden oder erzählenden Prosa zu fordern ist, sobald ihre äußere Form dem Inhalt und dem Zweck entsprechen soll, ist **Deutlichkeit**, die sowohl zeigt, daß der Verstand des Darstellenden sich des dargestellten Gegenstandes vollkommen bemächtigt habe, als sie es auch dem reproduzierenden Verstande des Lesers möglich macht, sich desselben in der gleichen Weise zu bemächtigen. Manche Rhetoriker häufen, um die Sache tiefer zu erschöpfen, einige Synonyma und sagen, es sei vom niedern Stil zu verlangen: Klarheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit. Diese drei Begriffe verhalten sich aber zueinander nur wie verschiedene Grade eines und desselben Begriffes. Klarheit ist der erste Grad der Erkenntnis, wo man sich der Vorstellung nicht bloß im ganzen, sondern bereits auch in ihren Teilen bewußt wird. Deutlich wird sodann der Begriff, wenn wir wesentliche Merkmale anzugeben wissen, wodurch er sich von andern ungleichartigen unterscheidet. Bestimmt endlich, wenn wir auch die Nebenmerkmale so ins Auge fassen und vor Augen stellen, daß dieser Begriff nicht mit ähnlichen kann verwechselt werden. Bei diesem Verhältnisse der drei Worte wird es kein großer Fehler sein, wenn wir der Kürze wegen bloß das mitten inne liegende, die Deutlichkeit festhalten, den Grad, der die Klarheit bereits in sich enthält und auch den höheren Grad, die Bestimmtheit, ganz wohl in sich aufnehmen mag.

Also Deutlichkeit wird gefordert, und zwar sowohl in der Wahl der einzelnen Worte und ihrer Formen, als in der Anordnung und Verknüpfung derselben. Das haben wir nun des näheren und genaueren auszuführen. Es können dafür einige

Worte Ciceros (de oratore 3, 13, 48. 49) als Inhaltsangabe und gleichsam als Motto dienen. Wir haben hier nämlich zu erörtern „quibus rebus assequi possimus, ut ea, quae dicamus, intellegantur: latine scilicet dicendo, verbis usitatis ac proprie demonstrantibus ea, quae significari ac declarari volemus, sine ambiguo verbo aut sermone, non nimis longa continuatione verborum, non valde productis iis, quae similitudinis causa ex aliis rebus transferuntur, non discerptis sententiis, non praeposteris temporibus, non confusis personis, non perturbato ordine."

Wir sprechen zuerst von der Deutlichkeit der Darstellung, insofern sie beruht und sich zeigt in der **Wahl der Worte** und ihrer Formen.

Hier gilt nun als vorderste und allgemeinste Regel die Regel der **Reinheit** und der **Richtigkeit.** „Sermo purus erit et latinus", sagt Cicero (Orat. 23, 79) von der niederen Art der Rede, also eben dieser Stilgattung. *Rein* nennt man den Ausdruck, wenn er sich nur an solche Worte und Redensarten hält, die gerade dieser bestimmten Sprache wirklich angehören und gerade in der Zeit des Schreibenden selbst, und zwar bei dem gebildeten Teile der Nation üblich und gültig sind; *richtig*, wenn er die Gesetze der Sprache in betreff der Wortbildung und Wortbiegung beobachtet. Man sieht, die Forderung der Reinheit geht auf die lexikalische, die der Richtigkeit auf die grammatische Seite der Sprache, beide gehören aber so nah zusammen und fallen so leicht ineinander, wie Wörterbuch und Grammatik. Es kann z. B. ein Ausdruck dadurch gegen die Sprachreinheit verstoßen, daß er veraltet ist; das Veraltete kann aber sehr wohl nur darin bestehn, daß er nicht gebildet ist nach der Weise der jetzigen Sprache. Es wird aber zum Behufe der Deutlichkeit Reinheit und Richtigkeit im Ausdruck gefordert, weil nichts so sehr von vornherein das Verstehn erschwert, ja sogar vorübergehend unmöglich macht und aufhebt, als wenn Worte und Wendungen vorkommen, die entweder einer gänzlich fremden, unverständlichen Sprache angehören, oder

obgleich der heimischen Sprache, doch einem Zeitalter oder einem Dialekt derselben, in welchem sie ebenfalls für uns nichts viel besseres als eine fremde ist, oder wenn die Worte auf eine Art flektiert werden, die geradezu unerhört und unmöglich ist, oder wenigstens an diesem Orte falsch und dadurch das Verständnis irre leitend. Diese erste Regel der Reinheit und Richtigkeit ist in sich durchaus negativer Natur, und wir können sie deshalb nur abhandeln, indem wir von den verschiedenen Verstößen reden, die gegen sie möglich sind. Die alten Rhetoriker und Grammatiker teilten diese Fehler und Verstöße in zwei Klassen: *Barbarismen* und *Solözismen*. Sie unterscheiden sich so, daß der Barbarismus, d. h. Fremdartigkeit, gegen die Reinheit der Sprache fehlt, der Solözismus (von Soli, einer Stadt in Cilicien, deren Einwohner ein sehr verdorbenes Griechisch sollen gesprochen haben) allgemein betrachtet gegen die Richtigkeit derselben. So haben die Alten selbst den Begriff des einen und des anderen Wortes aufgefaßt und bestimmt: es mag in dieser Beziehung namentlich auf Quintilian (1, 5) verwiesen werden. Barbarismen sind nach der Auseinandersetzung Quintilians und anderer solche Fehler, die in einzelnen Worten für sich betrachtet liegen, nämlich die Einmischung fremdartiger Worte, die einer ganz anderen Sprache angehören, die sprachwidrige Weglassung notwendiger oder die sprachwidrige Hinzusetzung überflüssiger Buchstaben oder Silben, oder die Vertauschung und Versetzung von Buchstaben und Silben. Die Solözismen dagegen zeigen sich bei Worten, insofern sie mit anderen in Verbindung stehn, also Unrichtigkeiten im Gebrauch des Numerus, des Kasus, des Tempus, des Modus, fehlerhafte Beugungen und Konstruktionen, sprach- und gedankenwidrige Ellipsen oder Pleonasmen. Das Gebiet des Solözismus erstreckt sich somit doch teilweise noch hinaus über die Unrichtigkeit der einzelnen Worte und Wortformen an und für sich; es wird auch vieles so genannt, womit man sich gegen die Verknüpfung und Anordnung der Worte verfehlt. Schon dieser Weitläuftigkeit und Unbestimmt-

heit wegen, die dem Begriffe des Solözismus eigen ist, tun wir wohl, bei unserer Betrachtung uns nicht an diese antike Klassifikation zu binden, sondern eine neue zu versuchen, und zwar eine mehr als zweiteilige. Wir wollen aber dabei mehr die Sprachreinheit als die Sprachrichtigkeit ins Auge fassen, aus dem einfachen Grunde, weil wir uns sonst von unserem eigentlichen Gegenstande, über die Stilistik hinweg in die Grammatik verlieren würden. „Praetereamus", sagt Cicero (de orat. 3, 13, 48), „praetereamus igitur praecepta latine loquendi, quae puerilis doctrina tradit et subtilior cognitio ac ratio litterarum alit aut consuetudo sermonis quotidiani ac domestici, libri confirmant et lectio veterum oratorum et poetarum." Zudem sind Fehler gegen die Sprachrichtigkeit überall Fehler, mag man nun lehren oder beschreiben oder erzählen, und nicht nur in der Prosa, sondern auch in der Poesie; Fehler gegen die Sprachreinheit aber können das eine Mal größer, das andere Mal geringer sein; ja es kann sich ereignen, daß sie mitunter ganz aufhören, Fehler zu sein. Darum wollen wir unsere Zeit eher auf Untersuchung der Sprachreinheit verwenden. Wir unterscheiden vier Arten von Verstößen gegen die Reinheit des Ausdrucks: den Archaismus, den Provinzialismus, den Barbarismus und den Neologismus.

1) **Archaismus** nennt man den Gebrauch alter oder veralteter Wörter und Redensarten und Bildungs- und Biegungsweisen. Also ist es ein Archaismus, wenn man Worte und Wortformen braucht, die im Fortschritte der Sprachentwickelung aus dem Wortvorrat der klassischen Schriftsteller und aus der gebildeten Umgangssprache verschwunden sind; und ebenso ist es ein Archaismus, wenn man ein Wort, das zwar noch lebt und besteht, das aber seine alte Bedeutung verloren hat, in eben dieser alten Bedeutung gebraucht. Die Lateiner nennen das *verba vetusta, antiqua, antiquata, obsoleta, exoleta.* Inwiefern die Anwendung solcher Worte und Formen ein Fehler sei, und wie sehr sie das Auffassen und Verstehn behindere und die

Deutlichkeit beeinträchtige, das ist in sich selber klar. Hier ist nur noch zu bemerken, daß man bei der Durchführung dieser negativen Regel einen Unterschied zu machen hat zwischen der belehrenden Prosa auf der einen und der beschreibenden und der erzählenden auf der anderen Seite, und daß die Archaismen selbst von verschiedener Art sind, daß alte Worte, verba vetusta, nicht ganz das gleiche sind als altertümliche und veraltete, verba antiqua und antiquata oder obsoleta. Verba antiquata, obsoleta, d. h. veraltete Worte sind ganz und gar erloschene und ausgestorbene, deren sich niemand bedienen darf, weil sie niemand anderer versteht, und deren man sich auch niemals zu bedienen braucht, weil die Sprache jetzt einen oder mehrere andre Ausdrücke für den gemeinten Begriff besitzt. Dergleichen ist also dem Historiker ebensowohl verwehrt als etwa dem Philosophen oder dem Naturforscher. Ein schwächerer Grad der Veraltung ist die Altertümlichkeit. Altertümliche Worte lateinisch verba antiqua, heißen solche, die nur noch im Begriffe stehn zu veralten, die bereits selten, die im allgemeinen auch schon erloschen und nur noch etwa innerhalb gewisser Kreise, unter besonderen Umständen gebräuchlich und zulässig sind. Dergleichen sind bei uns mancherlei Worte und Wortformen der kirchlichen und der Kanzleisprache, wie sie auf dem Grunde von Luthers Bibel sich gebildet hat. Endlich verba vetusta, alte Worte, sind solche, die mit dem Begriffe zugleich verschwunden sind, die man also für gewöhnlich nur deswegen nicht gebraucht, weil die bezeichnete Sache selbst für uns nicht mehr vorhanden ist, die man aber gleich gebrauchen muß, so wie auch der Begriff wieder in den Kreis unserer Gedanken gezogen wird. Und in diesem Falle ist dann der Archaismus kein Fehler. Dergleichen wird aber, da es sich hier um Auffrischung vergangener Dinge und Ausdrücke handelt, nur in der historischen und etwa auch in der mit ihr verwandten beschreibenden Prosa vorkommen; in der didaktischen dagegen nur insofern, als sie vielleicht einmal in den Bereich der Geschichts-

schreibung hinüberstreift. Als Beispiel mögen die beiden Worte *Krieg* und *Fehde* dienen. Sie sind synonym: gleichwohl wird z. B. ein Philosoph nicht ohne weiteres Fehde sagen dürfen: es ist eben ein verbum vetustum, der Begriff ist für uns nicht mehr vorhanden und darum auch nicht das Wort. Wo dagegen ein Historiker und wo der historische Jurist Dinge des Mittelalters und gerade diese mittelalterliche Art von Privatkrieg zu behandeln hat, da darf er nicht nur, da muß er sogar auch die alte Sache mit ihrem alten Namen belegen: da ist derselbe kein Fehler. Und wie hier, so ist es auch in hundert anderen Fällen. Weil nun aber die Historiker durch die Gegenstände, welche ihrer Erzählung vorliegen, so oft genötigt werden, verba vetusta anzuwenden, so lassen sie sich, und da fängt denn der Fehler an, bald unvermerkt, bald freiwillig und bewußt auch zum Gebrauch von antiquis, ja wohl von eigentlichen obsoletis verleiten und setzen altertümliche und veraltete Worte, wo doch der Begriff kein alter ist, und wo ihnen mehr als ein noch jetzt allgemein gangbares und darum verständlicheres Wort zu Gebote stünde. Dieser Vorwurf trifft zum Teil Johannes von Müller, er trifft noch mehr die zahlreichen Nachahmer, die er gefunden hat und täglich noch findet. Da geht denn das wunderlichste Gemisch durcheinander von ganz mittelalterlichen Worten und von altfränkischen Worten der Perückenzeit. Da darf z. B. nicht mehr *Gelehrsamkeit* gesagt werden, sondern *Gelahrtheit;* nicht *Witwe,* sondern *Wittib;* nicht *da* und *weil,* sondern *sintemal* und *dieweil.* Indem man so der ganzen Darstellung alter Dinge den Ton und die Farbe vergangener Jahrhunderte gibt, glaubt man sie anschaulicher zu machen, als das mit den gewöhnlichen Worten möglich wäre: es kommt aber hier zunächst auf Deutlichkeit an, und selbst die Anschaulichkeit wird wenigstens auf solchem Wege nicht erlangt, wird nicht dadurch erlangt, daß man Altertümlichkeiten der verschiedensten Art, von der verschiedensten Gestalt und Farbe aus allen verflossenen Jahrhunderten wie in einer Rumpelkammer

bunt und verworren durcheinander wirft: dergleichen verwirr eher die Anschauung, als es dieselbe befördert.

2) Als **Provinzialismus** wird ein Wort zurückgewiesen, wenn es sich mitten in die allgemein gültige Schriftsprache eindrängen will, während es doch dieser fremd und nur in der oder jener Mundart zu Hause ist, nur in der oder jener Provinz verstanden wird. Die Mundarten sind überall nur ältere Gestaltungen der Sprache, die stehen geblieben und in diesem Stillstande mehr oder weniger erstarrt und verarmt sind: viele Provinzialismen werden also zugleich noch deshalb verwerflich sein, weil sie auch Archaismen sind; und umgekehrt. Dennoch muß man sich wohl vorsehen, ehe man einen Provinzialismus für einen Fehler erklärt. Und das aus doppeltem Grunde.

Einmal nimmt jede Schriftsprache ihren ersten Ursprung innerhalb der engen Grenzen einer Provinz, jede Schriftsprache ist zuerst nur eine vereinzelte und abgeschlossene Mundart gewesen, wie alle übrigen, aber von da an, wo sie eben Schriftsprache wird, erweitern sich diese ihre Schranken immer mehr und mehr, mit jedem neuen Geschlecht gewinnt sie an Ausdehnung, die Grenzen werden immer unbestimmter, fort und fort gehen aus der Sprechweise bald dieser, bald jener andern Provinz Ausdrücke in sie über, und zuletzt ist sie sozusagen überall und nirgend mehr zu Hause, so daß selbst die Mundart, aus der sie zuerst ihren Ursprung genommen hat, nach und nach zu einem von ihr verschiedenen bloßen Provinzialismus herabsinkt. So ist es überall gewesen; die κοινή der Griechen war nicht mehr der attische, die Schriftsprache der Italiener nicht mehr der florentinische Dialekt; so auch in Deutschland. Verfolgt man unsere Schriftsprache bis auf ihre ersten und äußersten Anfänge zurück, so ist sie freilich eine Mundart gewesen, die Mundart Obersachsens, d. h. ein Gemisch von Ober- und Niederdeutsch, worin jedoch das Oberdeutsch überwog. Da sie aber eben aus solch einem Gemisch hervorgegangen ist, so hat es um so leichter geschehen können, daß sie in ihrer weiteren Fortentwickelung sich nun aus dieser, nun

aus jener Mundart, nun des oberen, nun des niederen Deutschlands bereicherte und neu auffrischte; und es ist in ihr durch die bedeutenden süddeutschen Schriftsteller der letzten Periode unserer Literatur, namentlich durch Goethe und Schiller, so mancher frühere Provinzialismus zum unbestrittenen Bürgerrecht gelangt, daß man nicht länger von der obersächsischen Mundart und der Schriftsprache als von einem und demselben Dinge sprechen darf, sondern nur von einer Schriftsprache und daneben von der obersächsischen Mundart als einer Mundart. Und so sind jetzt die Grenzen der Schriftsprache nach allen Seiten hin allen Provinzialismen so weit geöffnet, daß es kaum mehr Grenzen und Provinzialismen gibt, und daß es jedem frei steht, sie auf eben jenem Wege wie Goethe und Schiller usw. immer fort von neuem zu bereichern und zu erweitern. Nur sind doch dabei einige Bedingungen in acht zu nehmen. Erstlich muß, wer dergleichen beginnt, ein einigermaßen bedeutender Schriftsteller sein, ein Mann von Autorität, der seine Neuerungen behaupten und durchsetzen kann, dem es nicht an Nachfolgern fehlt, einer wie Goethe und Schiller. Sodann ist es nicht gut, wenn jemand seine Provinzialismen in dem Bewußtsein gebraucht, daß sie Provinzialismen seien, und in der Absicht, sie nun in die Schriftsprache einzuführen. Je unbefangener er vielmehr dabei ist, je mehr ihm solche Dinge gleichsam unvermerkt entschlüpfen, desto leichter werden sie in der Schriftsprache Platz fassen, desto weniger werden sich auch andere dagegen sträuben, desto eher wird dergleichen, auch ganz unvermerkt, ihm nachgesprochen werden. Ferner müssen es keine überflüssigen und unzulänglichen Worte sein, die Schriftsprache muß nicht für den gleichen Begriff schon andere besitzen, die denselben ebensogut oder gar besser, bezeichnender, erschöpfender ausdrücken. Und endlich muß ihr Begriff einem jeden alsobald einleuchten, sie müssen von Wurzeln, die auch in der Schriftsprache zu Hause sind, auf eine Weise gebildet sein, die in bezug auf den Sinn keinen Zweifel übrig läßt.

Falls nur alle diese Bedingungen beobachtet werden, so ist der Gebrauch von Provinzialismen kein Fehler mehr, sondern eher dankenswert und verdienstlich.

Zweitens gibt es Fälle, in denen die Provinzialismen nicht bloß in dieser Weise erlaubt, sondern sogar geboten und unumgänglich notwendig werden. Für gar manchen Begriff kann die Schriftsprache kein Wort besitzen, weil die Sache selbst nicht überall, in dem ganzen großen Lande, das die Schriftsprache beherrscht, zu Hause ist: es gibt z. B. im Süden Gewerbe und Gewerbserzeugnisse, die der Norden nicht kennt, und im Osten Beschäftigungen und Gerätschaften, von denen der Westen nichts weiß. Gleichwohl kann ein Schriftsteller oft genug in den Fall kommen, von diesen Gewerben und Geräten sprechen zu müssen: die Schriftsprache gewährt ihm kein allgemein gültiges Wort: da bleibt ihm denn nichts andres übrig, als die Dinge so zu benennen, wie sie da heißen, wo sie zu Hause sind, d. h. mit Provinzialismen. Und somit ist auch von dieser Seite her den Provinzialismen der Zugang in die Schriftsprache geöffnet, und in alle drei Arten der Prosa, in die lehrende wie in die beschreibende und erzählende, und es werden z. B. schweizerische Provinzialismen dieser Art kein Fehler sein in einem technologischen Werke, das vorzüglich auf die Gewerbtätigkeit der Schweiz gerichtet ist, oder in einem beschreibenden oder historischen, das die besondre Natur oder Geschichte der Schweiz zum Gegenstande hat. Dies ist denn auch der Grund, weshalb die Provinzialismen namentlich nicht auszuschließen sind aus dem sogenannten Geschäftsstil, d. h. aus dem Stil jener meistens didaktischen, zuweilen aber auch erzählenden und beschreibenden Schriften, die ihren Anlaß in den Verkehrsverhältnissen des bürgerlichen Lebens haben: denn hier sind gewöhnlich ganz eng örtliche Beziehungen vorhanden, die eine Freiheit zur Notwendigkeit machen.

3) **Barbarismus.** Im allgemeinen weiteren Sinne und im Gegensatz zum Solözismus bezeichnet die Rhetorrik mit Babaris-

mus jeglichen Verstoß gegen die Reinheit der Sprache. Hier wollen wir darunter eine besondere, mehr eingeschränkte Art solcher Fehler verstehn: Verletzung der Reinheit durch Einmischung von Wörtern und Redeweisen ausländischen Ursprungs, was Quintilian *vocabula peregrina* oder *externa, formas peregrinas,* Aristoteles ὀνόματα ξένα, φράσεις ξένας, γλώσσας nennt. Diese Einschränkung verträgt sich auch ganz wohl mit dem Sinne, den bekanntlich die Worte *Barbar* und *barbarisch* eigentlich und ursprünglich besitzen, ja sie wird davon sogar gefordert. Also der Gebrauch ausländischer Worte ist auch ein Fehler; denn das Ausländische ist unverständlich, läuft also dem Haupterfordernisse der Prosa, der Deutlichkeit, zuwider. Indessen wenn irgendwo zwischen den verschiedenen Arten der Prosa zu unterscheiden ist, um das Mehr oder Minder der Zulässigkeit und der Unzulässigkeit zu bestimmen, so ist es hier. Hier kann der gleiche Ausdruck ein Fehler sein, wenn man erzählt, und kein Fehler mehr, wenn man lehrend abhandelt. Die eigentlich lehrende Prosa und mit ihr die beschreibende, insofern auch sie ein didaktisches Element in sich enthält, können beide des Gebrauches undeutscher Kunstausdrücke unmöglich ganz entraten. Man hat solche wiederholendlich ganz zu beseitigen versucht: aber all diese Versuche sind auch mißglückt, und man ist immer wieder jetzt zu einer größeren, jetzt zu einer geringeren Anzahl fremder Kunstausdrücke zurückgekehrt. Wir können einmal den ganzen Gang und Ursprung, den unsere wissenschaftliche Bildung genommen hat, nicht ungeschehen machen und die Grundlagen, die sie in Rom und in Griechenland und in Frankreich hat, nicht aufheben. Und erwägt man die Sache nur unbefangen, so sieht man alsbald, wie nötig und unentbehrlich gerade für die Deutlichkeit der Belehrung der Gebrauch fremder Wörter ist. Die abstrakten Dinge und Verhältnisse, mit denen es die didaktische Prosa zu tun hat, verlangen Benennungen, die mehr bloße Zeichen als wirkliche Namen sind, verlangen bloße Zeichen, unter denen

man den Begriff nach Belieben verengern und erweitern kann, nicht aber wirkliche Namen, deren Grenzen sich nicht so willkürlich ausdehnen und zusammenziehen lassen, verlangen nur gleichsam leere Gefäße, in die der Sprechende alles hineinlegen kann, was er will, nicht aber solche, die an sich selber schon gefüllt sind, und wirkliche Namen sind gefüllte Gefäße. Die meisten deutschen Benennungen jener abstrakten Dinge sind für das, was sie ausdrücken sollen, immer noch zu konkret, sagen bald mehr, als sie sagen sollen, bald weniger, oder sagen es schief und mit störenden sinnlichen Seitenbeziehungen: das alles nur, weil man sich ihres etymologischen Ursprunges und ihrer anderweitigen, mehr eigentlichen und sinnlichen Bedeutung immer noch zu deutlich bewußt ist. Nicht so die fremden Worte: hier fällt dies lebhafte etymologische Bewußtsein fort, und wir kennen sie in keiner anderen Anwendung als in dieser abstrakten. Nehmen wir z. B. eben das Wort *abstrakt*. Behält man dies in seiner Fremdheit bei, so weiß gleich ein jeder, was er sich dabei zu denken habe, eben weil er sich etymologisch genommen nichts mehr dabei denkt, weil es bloß ein ausgesprochenes Zeichen ist, und weil es zugleich möglich macht, daß man je nach dem philosophischen System etwas anderes dabei denke. Sagt man aber, wie zuerst Leibniz hat wollen,[1] zu deutsch *abgezogen*, so muß jeden Unbefangenen die Willkür verletzen, die man hier der Sprache antut, und er wird eher sinnlicherweise an abgezogene Wasser und abgezogene Tiere denken als an abstrakte Begriffe. Oder ein Beispiel aus der Grammatik: Viele haben sich schon an den Benennungen *Nominativ, Genitiv* usw. gestoßen und haben dafür deutsche aufbringen wollen; die einen haben *Nennfall, Zeugefall, Gebefall* usf. gesagt, die andern *erster, zweiter, dritter Fall* usf., wieder andere *Werfall, Wesfall, Wemfall* usf., andere noch anders: aber alle deutschen Namen

1) Grimm, Wörterb. 1, 158.

werden zum mindesten ungenügend sein und den Begriff nicht erschöpfen; und die angeführten sind geradezu unsinnig und lächerlich. Bei den Worten Genitiv, Dativ usf. denkt niemand an die Spielerei und den Zufall, wodurch diese Namen sind veranlaßt worden, wenn er nicht daran denken will: Zeugefall, Gebefall erinnern mit Gewalt daran, und diese Erinnerung hilft wahrlich nicht zur Deutlichkeit. Erster Fall, zweiter Fall usf. diese zählenden Ausdrücke heften sich an das, was das Alleräußerlichste und die zufälligste Nebensache ist; man nennt da den Akkusativ den vierten Fall, und doch würde z. B. einer, der eine Grammatik der gotischen Sprache schriebe, vielleicht am besten tun, wenn er den Akkusativ zum ersten Fall machte, weil der bei starken Substantiven den Deklinationsstamm in der reinsten Gestalt zeigt. Werfall, Wesfall usf. ist eine Schraube ohne Ende: denn Wer, Wes usw. sind ja selber Deklinationsformen: da ist dann also Wer der Werfall, Wes der Wesfall von Wer usf. Und wie hier, so ist's überall. Dulde man daher in der wissenschaftlichen Kunstsprache die fremden Worte, die sich einmal festgesetzt haben, dulde man sie ihrer farblosen und dehnbaren Natur wegen, welche der Deutlichkeit abstrakter Begriffe so förderlich ist. Damit soll jedoch einem maßlosen und nutzlosen Gebrauche derselben keinesweges das Wort geredet sein: denn wir besitzen auch deutscher Ausdrücke genug, die durch langherkömmliche Anwendung in abstraktem Sinn schon ziemlich ebenso farblos geworden und beinahe zu ebenso toten Zeichen herabgesunken sind, wie jene lateinischen und die griechischen Kunstausdrücke: für deren Begriff kann man der fremden Worte gar wohl entbehren, deswegen, weil sie selber, etymologisch genommen, für uns nichts viel Besseres als fremde Worte sind.

Ganz anders verhält sich's mit all dem in der geschichtlichen Prosa. Die geschichtliche Prosa hat es, so lange sie in ihrem eigentlichen Gebiete verweilt, immer nur mit der bewegten äußerlichen Wirklichkeit zu tun, nicht mit der geistigen,

wie die didaktische. Und damit ist ihr beinahe jeder Vorwand benommen und jeder Anlaß entzogen, die sinnlich belebten Ausdrücke der heimischen Sprache gegen die übersinnlichen und bloß zeichenartigen einer fremden zu vertauschen. Der geschichtlichen Prosa sind Barbarismen nur insoweit gestattet, als ihr auch Archaismen gestattet sind. Archaismen werden nicht bloß zugelassen, sondern sogar gefordert, wo sie sich auf vergangene Zeiten richtet und da auf Begriffe, die mit denselben vergangen sind. Ebenso ist es mit den Barbarismen. Die Geschichte und mit ihr dann auch die Beschreibung haben aus Vorzeit und Gegenwart mancherlei Dinge zu berühren, die über den Gesichtskreis der unsrem Volk eigentümlichen Begriffe und ihrer Namen hinausliegen. Da muß denn der Geschichtsschreiber mit der fremden Seele auch das fremde Wort herübernehmen; sei es auch etymologisch unverstanden, sei es auch gleich jenen Fremdworten der lehrhaften Prosa ein bloßes Zeichen, es wird immer deutlicher sein, als jeder Versuch einer Verdeutschung, und als gar solche Verdeutschungen, die auf eine schiefe und irre leitende Weise fremde und einheimische, antike und moderne Begriffe in eins zu schmelzen suchen, wie wenn man z. B. von einem Bürgermeister Kikero spricht, wo der römische Konsul Cicero gemeint ist.

Es hat sich also die lehrhafte Prosa und die beschreibende und die geschichtliche gar wohl ausländischer, meist lateinischer und griechischer Worte zu bedienen für solche Begriffe, wofür die einheimische Sprache entweder gar keine besitzt, oder unzulängliche und dadurch undeutliche. Wo aber der Deutsche selbst den Begriff und selbst das Wort dafür hat, verdient dies natürlich der Deutlichkeit wegen den Vorzug vor jedem fremden. In solchen Fällen verschafft sich auch die Sprache früher oder später selbst ihr Recht. Bekanntlich gab es Zeiten, wo es in Deutschland für zierlich galt, seine Rede mit bunten Fetzen aus den übrigen lebenden Sprachen, namentlich der französischen, zu behängen, und wo es gelehrte Bildung verraten sollte, wenn

man mehr lateinische Worte in den Mund nahm als deutsche Im elften Jahrhundert sieht man den Mönchen an, daß sie ihre Lateingelehrsamkeit nicht umsonst haben wollten; ähnlich wieder im dreizehnten Jahrhundert, wo die Ritter an den Höfen sich gerne französischer Worte bedienten; endlich im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert traf beides zusammen, indem die Gelehrten lateinische, die Hofleute dagegen vorzugsweise französische Brocken einzustreuen liebten. Dergleichen ist jetzt so gut als vorüber, und wenn noch Überbleibsel jener unglückseligen Zeiten vorhanden sind, so tilgt jedes Jahr mehr und mehr davon. Jetzt wird kaum mehr ein Geschichtsschreiber, der auch Stilist ist, von *Armeen* sprechen, sondern von *Heeren,* und er wird schon lieber Reiterei und Fußvolk sagen als *Kavallerie* und *Infanterie.* Ein ergötzliches Beispiel, wie weit man es früherhin in der barbarischen Sprachmengerei getrieben, bietet Nicolaus Hieronymus Gundlings *„Academischer Discours* über des Freyherrn Samuel von Pufendorffs Einleitung zu der Historie Der vornehmsten Reiche und Staaten" (Frankfurt a/M. 1737). Die Prolegomena zu seinem Discours hebt Gundling folgendermaßen an: „Nicht allein Cicero, sondern auch alle kluge Leute sagen; Daß die *Historia* sey *Magistra, Scholaque vitae.* Denn sowohl die *Stulti,* als *Sapientes*, können daraus *profitiren.* Diese, weil sie doch niemals so vollkommen, daß sie nicht noch immer was zu lernen hätten, sonderlich aber *ut caveant ab artificiis stultorum, quae detegit aperitque Historia.* Jene aber können gar viel aus der *Historia* lernen. Denn dieselbe ist nichts anders als eine *Praxis* der gantzen *Philosophie.* Die *Logic* wird *practiciret; versatur enim circa distinguenda verosimilia a verodissimilibus;* Die *Moral* stecket darinnen, man lernet allerley Leute und Menschen Gemüther erkennen; Die *Politic* ist ohnstreitig auch in der Historie fast am besten zu lernen; Und dann kommen auch noch *Praetensiones,* da die *Praxis Juris Gent.* kann angebracht werden. Zu dem so ist die Historie, wenn sie lebhaft vorgetragen wird, *plaisirlich*, und wie eine *veritable*

Comödie, darinnen auch manche Narren *agiren*" usf. LB. 3, 1, 1057. Noch barbarischer ist ein im Jahre 1729 gedruckter Brief, den Radlof in seinen teutschkundlichen Forschungen und Erheiterungen für Gebildete 1, 186 (aus der Schrift: Der gelehrte Narr, Freiburg 1729. S. 42 fg.) mitgeteilt hat; er ist freilich erfunden, aber kaum übertrieben, und auch die lächerlichen Donatschnitzer, die er enthält, sind ganz in der Ordnung. Der Schreiber dieses Briefes ist angeblich „ein gelehrter Dorff-Schulmeister und respective Küster, welcher funffzehen Jahre auf Schulen, und zehen Jahre auf *Universitæten* gewesen"; er soll an einen Kollegen geschrieben haben, wie folgt:

„*Laus Deo perennis Gloria!* Meine willige *Officia* zuvor, *Clarissime Dn. Frater!* Es ist euer *Dominus Pastor* bey mir gewesen, und hat mich um einen *bonum Consilium* gefragt, ob er *noster* Schultzens *Filia* sollte *sumere* oder *non?* Ich habe ihm einen *bonum* Einschlag gegeben, wie er es sollte *facere*. Ich habe auch mit dem *Domino Pastore* brav *discuri*ret, und er hat gar *pulcher* gestudiret, ist auch ein feiner *Graecismus*, wie ich mercke. Da er *solus* getrunken *tres Cantores Cerevisia*, erfuhr ich recht, wie es ihm in neulichster *Spolium* ergangen. Ich habe es nicht wollen *credere*, daß dich, mein lieber *Domine Frater!* das *Bellum* also *valde* verderbet; aber jetzo habe ich es erst recht erfahren. Wo ist nun dein *Pecuniam? in Bellum*. Hättest du deiner *Uxor* gefolget, könntest du dein *Pecuniam in Marsupio* behalten haben. Wo sind nun deine andern *pulchros Res?* auch *in Bellum*. Mit mir ist es eben also. Meine *Res* haben einen Namen, und heißen *Nihil*. Ich bin ein rechter *pauper Nebulo*, habe nichts mehr, als wie ich *eo* und *sto*. Meine neuen *Vestii*, mein *Dies Dominicae Pallium*, alle meine *Indusia*, meine neue *Calcei*, darinnen ich fein nach dem *Lignum passi*ren kunte, mein *Pilius* mit dem geflochtenen Hut-*Inculum*, der mich *quindecim Grossos* gekostet, alle meine *Superbia* und Schmuck, meiner Frauen ihre *Vestii*, meinen Kindern ihre *Vestii* sind alle mit *port*. Unserer *magnus* Magd, der Magdalenen, der *pauper* Mähren, sind auch alle ihre *Res* weg. Die *Vacca* mit dem Kalbe, der *Caper* mit denen kleinen Ziegen, *Porcus magnus et parvus* ist *omnes allo*. . . . In meiner *Schola* ist nichts mehr *totus*. Die *Fenestras* sind *ex*, der Ofen hat wol ein Schock *Oculi*. Der Ofen-*Forca* haben die *Regio Servii* ein *Cornu* abgerissen; die

Vesica ist fort. Die Studier-*mensa* ist *grambosuit.* die *magna* schwarze *Tabula,* darauf ich meine *Adjuvanten* das *Core informalia* geschrieben, haben sie be*caculare,* und Federn darein gestecket, siehet aus als der lebendige *Diabolus.* Mein *Atramentum Dolium,* alle meine *Penna* mit dem *Pennal* und anderthalb Bogen Papier haben sie mir ge*furraverunt.* Es muß *certissime* ein Gelehrter darunter gewesen seyn. Mein *Cubile* hat ein Korporal *dehonesti*ret. . . . . *Hoc dicit noster* Schultze, der hat solches *gevidit,* und müssen leiden. Mein *Pecuniam numeratam* ist auch *allo.* Ach es war solch schön Geld; es waren lauter *Bohemios Grossos,* die hatte ich in meinem *Vacca Stabulum,* unter dem großen *Lapis* verstecket. Dennoch habens die *Bello Servi* gefunden. . . . . Unserm *Dominus Pastor* ist es auch nicht viel *melius* ergangen. Denn alle seine *Res* seynd *port.* Sie haben ihm seinen schönen *longam Barbam* ausgerauft, und seine *formosa Spons,* des Schulzens *Filia* sehr *turbi*ret. Es ist *non* alles zu *describendi,* wie sie mit uns *Domus* gehalten haben, welches ich dem *Dominus Frater* zu *avisi*ren nicht vorbey gekunt, und befehle ihn hiernechst göttlicher *Protection,* verbleibe auch sein lieber treuer *Frater in aeternum etc.*

4) Der **Neologismus** ist das fehlerhafte Widerspiel des Archaismus. Beide rühren her von einem Auflehnen gegen die Selbstkräftigkeit der Sprache; beide entspringen aus dem dünkelhaften Wahn, es stehe nur bei der Willkür des Einzelnen, die Sprache an seinem Gängelbande zu leiten, wie und wohin er wolle; nur daß der Archaist sie zurück, der Neologist gar zu hastig vorwärts schiebt, daß der Archaist sie wieder auf einen Punkt bringen will, den sie längst verlassen hat, der Neologist

1) Zu diesem Schulmeisterbriefe [der oben nach der Quelle Radlofs revidiert erscheint] macht Radlof S. 189 folgende Bemerkung: „Sollten gewisse sehr gelahrte Kanzeieystylisten, und mitihnen ein nur viertelsteut scher Zeitungsschreiber, Einem hochangesehenen Publikum vornebeln wollen, solches aberwitzige Sprachgemengsel, undsolches Afterlatein, wie vorgeblich dieser wohlehrsame Schulhalter, habe niemals ein vernünftiger Teutscher geschrieben, so würde Verfasser durch unleugbare Beweisstücke darthun, daß eben diese Herren in unsern Zeitungen alltäglich kein besseres Teutsch schreiben; wodurchsie denn also die Ächtheit der obigen Urkunde unwidersprechlich bestätigen."

aber sie mit Einem Sprunge dahin zu führen denkt, bis wohin sie doch von Rechts wegen viele Schritte brauchen würde: der Archaist gleicht dem Reaktionär, der Neologist dem Revolutionär. Allerdings bedarf eine Sprache, wenn sie nicht abstehn und verdorren soll, eines beständigen frischen Nachwuchses neuer Worte: aber es muß auch ein wirklicher Nachwuchs sein, das neue Wort muß aus dem Grund und Boden, muß aus den alten und noch lebendigen Wurzeln der Sprache heraus durch eine innere Naturnotwendigkeit getrieben werden: kommt ein neues Wort so zur rechten Zeit und in der rechten Gestalt, kommt es hervor, weil auch sein Begriff jetzt zuerst hervorkommt, oder weil die bisherigen Bezeichnungen dieses Begriffes in der Tat nicht mehr bezeichnend sind, dann ist die neue Schöpfung kein Neologismus, insofern darunter etwas Fehlerhaftes verstanden wird. Unter solchen Bedingungen sind namentlich durch Wieland und Lessing (durch sie, nicht von ihnen) zahlreiche neue Worte in die Sprache gebracht worden, und diese haben sich auch gehalten, sind so in der Sprache haften geblieben, daß man denken möchte, sie seien ihr schon seit Jahrhunderten eigen. Beispiel hierfür das Wort *empfindsam*, das jetzt ganz alltäglich gäng und gäbe, aber wenig mehr als hundert Jahre alt ist: zuerst gebrauchte es 1768 auf Lessings Rat, wiewohl mit Schüchternheit und entschuldigend, Bode, der Übersetzer von Yoricks Sentimental Journey von Lorenz Sterne (vgl. Bodens Vorrede p. III und XXI und Grimms Deutsches Wörterbuch 3, 431). Aber man bedurfte es, die Sache kam selber ziemlich neu auf, und da es sprachgemäß gebildet war, so ist es auch verblieben.

Aber wohl ist der Neologismus ein Fehler gegen die Reinheit und gegen die Deutlichkeit, wenn man der Sprache ein neues Wort aufdrängen will, dessen sie gar nicht bedarf, weil sie schon andre hinreichend deutliche besitzt, oder weil gar der Begriff für gewöhnlich nicht vorhanden ist, oder wenn man es ihr überhaupt in verkehrter Weise aufdrängen will. Solche will-

kürliche Erfindungen richten sich auch selbst, schlagen nicht Wurzel, halten sich nicht, sterben alsbald wieder ab, gleichen Reisern, die ein spielendes Kind in den Boden steckt, um daraus einen Garten zu bauen, über Nacht aber verwelkt das alles wieder. Es zeigt sich aber dieser verkehrte Neologismus besonders als **Purismus**, als ein Kämpfen gegen den Barbarismus, als ein Ausrotten fremder Worte und Ersetzen derselben durch deutsche, aber erst zu diesem Behufe neu gebildete. In dieser puristischen Richtung, die wir teilweise schon berührt haben (S. 440), hat sich der Neologismus namentlich zweimal in Deutschland geltend gemacht, nach der Mitte des siebzehnten und zu Anfange dieses neunzehnten Jahrhunderts. Beidemal entsprang der Purismus aus einer übertreibenden Reaktion gegen die herrschende Ausländerei, und es wurde nicht bloß gegen die eigentlichen Fremdworte gewütet, sondern auch gegen solche, die schon längst durch allerlei Umgestaltungen zu deutschen geworden waren. So namentlich im siebzehnten Jahrhundert: man stieß sich nicht bloß an den Worten Leutnant, Natur, Minute, und sagte dafür Waltmann, Zeugemutter, Zeitblick, sondern auch Fenster, Pabst mußten noch für fremd gelten und sich eine Vertauschung gegen Tageleuchter, Großerzvater gefallen lassen; ja sogar Eigennamen der antiken Mythologie, ohne welche die Dichter nicht glaubten bestehen zu können, wurden damals in allem Ernste verdeutscht und häßlich verunstaltet: aus Pallas machte man Kluginne, aus Diana Waidinne, aus Juno Himmelinne, aus Venus Lustinne, aus Pomona Obstinne usf. Der leitende Anführer bei solchen Verkehrtheiten war Filip von Zesen (1619—1689). Ganz so weit sind nun freilich die Puristen der neueren Zeit, als deren Vorfechter Joh. Heinrich Campe (1746—1818), der Bearbeiter des Robinsons und eines eigenen Wörterbuches, nicht gegangen. Aber sie haben es doch auch verkehrt genug getrieben. Es gibt, abgesehen von den philosophischen und grammatischen und naturwissenschaftlichen Kunstausdrücken, noch sonst fremde Worte die Menge, die

man ganz wohl belassen kann, weil sie eigentlich außerhalb der lebendigen Sprache liegen und nur in eng eingeschränkten Kreisen gebraucht werden: indessen auch solche wurden verdeutscht, z. B. statt Alumnus hieß es jetzt Pflegling. Andere mochten und mögen wohl der Verdeutschung wert und fähig sein, aber wenigstens die man versuchte, brachten gleich die Lächerlichkeit mit auf die Welt, wie wenn man Lektüre mit Leserei verdeutschte, Leutnant bei der Gardekavallerie mit Stellhalter bei der Leibwachgaulerei, Dilettant auf dem Fortepiano mit Vergnügling auf dem Starkschwachtastenrührbrett, und wie die eintönigen Worte auf —ling und —ei (selbst eine fremde Endung) sonst noch heißen mögen. Hätten diese Stürmer noch zugewartet, so wäre vielleicht dieses und jenes fremde Wort nach und nach von selbst verschwunden, das uns nun verbleibt, weil man jeder Verdeutschung mit spöttischem Argwohn entgegenkommt.

So viel vom Archaismus, Provinzialismus, Barbarismus und Neologismus, als den viererlei Verstößen gegen die erste Regel des prosaischen Stils, welche zum Behufe der Deutlichkeit, als seines charakteristischen Erfordernisses, Reinheit und Richtigkeit der Sprache verlangt. Jetzt wenden wir uns zu einer zweiten Regel.

Bei der Regel der Reinheit und Richtigkeit werden die Worte lediglich an und für sich selbst betrachtet, ohne daß man dabei auf die Bedeutung Rücksicht nimmt, welche dieselben für das Ganze des Gedankens haben, und auf das Verhältnis, in welchem diese Worte, diese Begriffe zu den übrigen Begriffen und Worten des Satzes stehn, dem sie angehören. Ein falsch gebildetes Wort, ein provinzieller Ausdruck, sind fehlerhaft und unverständlich auch außerhalb aller weiter gehenden Beziehung auf Satz und Gedanken. Nun sind aber die Worte eben noch in dieser Beziehung aufzufassen. Und da gilt denn, damit auch von der Seite her Deutlichkeit erreicht werde, die Regel der **Angemessenheit**, die Regel, welche verlangt, daß

erstens jedes Wort auf das Bestimmteste gerade nur den Begriff bezeichne, welchen die Gesamtheit des Gedankens fordert, zweitens, daß die Wechselbeziehung und das Verhältnis der einzelnen Teile des Gedankens klar und scharf ausgeprägt seien, daß also einmal jedes Wort der gemeinten Vorstellung, sodann jedes Wort allen übrigen neben ihm entspreche und angemessen sei.

Wir werden auch diese Regel fast nur in der Weise abhandeln können, daß wir von den verschiedenen Fehlern, durch welche sie verletzt wird, sprechen. Bestimmte Eigennamen haben die wenigsten dieser Fehler; sie gehören, wie das schon früherhin ist bemerkt worden, mit in das weitschichtige Fach der sogenannten Solözismen, wie die alte Rhetorik sagt.

Hier ist der erste und bedeutendste Fehler die **Uneigentlichkeit,** die umschreibende Bildlichkeit der Worte, oder um diesen besonderen Punkt, da es angeht, noch positiv zu fassen: die Angemessenheit wird vor allen Dingen darin bestehen, daß die Begriffe in ihrer eigentlichsten Benennung vorgelegt werden, „in propriis usitatisque verbis", Cicero orat. 24, 80. Man nenne also jede Sache, wie sie wirklich heißt, ohne die Gewöhnlichkeit des Ausdruckes durch Schmuck und Umschreibung zu verdecken, ohne etwa das Abstrakte durch eine bildliche Sprechweise sinnlich zu beleben: dergleichen ist der Poesie und ist der rednerischen Prosa zu überlassen; diese haben sich an die Einbildung und das Gefühl zu wenden: da bedarf es solcher Veredlung und Belebung; die Prosa dagegen, namentlich die lehrhafte, hat es nur mit dem Verstande zu tun, und da ist ihre Aufgabe Deutlichkeit: zu dieser Aufgabe paßt aber die uneigentliche Ausdrucksweise nicht: für die Einbildung dient sie freilich zur Anschaulichkeit, für den Verstand dagegen stellt sie die Begriffe in ein unsicheres Halbdunkel, das ihm nicht zusagt. Dasselbe, was dort ganz angemessen ist, erscheint hier unpaßlich und fehlerhaft. Der Redner wird also z. B. ganz wohl sagen dürfen: „Das innere Auge bevölkert Weltteile und

hebt Länder aus dem Sumpfe;“ der abhandelnde Prosaist muß dasselbe etwa so ausdrücken: „Der Einbildungskraft erscheinen Weltteile bevölkert und ganze Länder dem Sumpfe abgewonnen.“ Die Versinnlichung des Ausdruckes kann unter Umständen geradezu lächerlich ausfallen. Wir sagen z. B. Lehrstuhl für akademisches Lehramt, sagen ein Amt niederlegen, ohne an die eigentliche Bedeutung von niederlegen mehr zu denken. Lächerlich aber ist es, wenn einmal die Augsburger Allgemeine Zeitung (1859. S. 1796) berichtet: „Dr. Strauß hat seinen Lehrstuhl wegen vorgerückten Alters niedergelegt.“ Denn diese Verbindung nötigt sowohl Lehrstuhl als niederlegen wieder in seiner eigentlichen, sinnlichen Bedeutung zu verstehn. Auch aus diesem Grunde ist die Verdeutschung abstrakter Fremdworte bedenklich: denn, wie schon bemerkt worden, jedes dafür neu erfundene deutsche Wort wird noch zu konkret sein, wird noch zu sehr nach bloßer Sinnbildlichkeit aussehen, wird zu viel Uneigentlichkeit besitzen, als daß es sich recht mit dem Charakter der lehrhaften Prosa vertrüge. Freilich beruhen alle abstrakten, auch die abstrakten deutschen Worte ursprünglich auf rein sinnlichen Anschauungen; aber für die Prosa sind sie doch erst recht tauglich geworden, seitdem man diese Sinnlichkeit nicht mehr an ihnen gewahrt, seit sie nicht mehr bildlich und uneigentlich, sondern die recht eigentlichen Ausdrücke zu sein scheinen. Soll man aber in bezug auf Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit der Ausdrücke etwa einen Unterschied machen zwischen den drei Arten der Prosa, so möchte es der historischen noch am ehesten gestattet sein, die unbelebten und unanschaulichen abstrakten Ausdrücke gegen anschaulichere, sinnbildliche Konkreta zu vertauschen: aber auch nur ihr, ihr als der Grenznachbarin der Poesie, der Epik.

Ein zweiter Fehler ist die **Katachrese** (*κατάχρησις*), d. h. Mißbrauch. Der Anlaß für ihn liegt darin, daß die ursprünglich nur bildlichen Ausdrücke, sowie sie einmal erst recht in Umlauf gekommen sind, sich immer mehr und mehr

abschleifen und entfärben, bis man zuletzt kaum mehr auf ihre frühere sinnliche Bedeutung achtet. Es ist nämlich eine Katachrese, wenn man einen bildlichen Ausdruck in einer Verbindung mit anderen Worten anwendet, die nicht zu dem Bilde stimmen, ja die demselben vielleicht widersprechen und es durch unharmonische, neue Bildlichkeiten aufheben. Zwar macht sich die Prosa nichts aus Bildern, und sie duldet sie eigentlich erst dann, wenn sie zu bloßen Rahmen geworden sind; aber sie will dieselben auch so nicht mißbraucht und mißhandelt wissen. Eine Katachrese ist es, wenn z. B. Adelung in seinem Werke „Über den deutschen Stil" sagt: „Daher erscheint in einem heftigen Affekte so vieles abgebrochen; daher fehlen hier die gewöhnlichen Verbindungswörter, und dort werden sie wieder gehäuft, wo nämlich ein Schimmer des Verstandes den raschen Gang der Ideen aufhalten und ein besonderes Gewicht auf diese oder jene legen will." Oder an einer anderen Stelle: „Das Kriechende findet nur dann statt, wenn der Ton unter den Horizont der jedesmaligen Absicht hinabsinkt."

Sodann drittens. Alle Sprachen besitzen sogenannte **verba** oder **vocabula solennia**, Redensarten, die sich für gewisse Vorstellungen festgesetzt haben und da entweder nur vorzugsweise gelten oder ganz ausschließlich und allein. Mögen nun dergleichen Festsetzungen ihren guten Grund haben, oder mögen sie auf bloßen Zufälligkeiten und einem Eigensinn des Sprachgebrauches beruhen, immer ist es Pflicht, sie zu beobachten; jede Verletzung derselben ist eine den Leser störende und irre leitende, die Verständlichkeit schmälernde Unpaßlichkeit und Unangemessenheit. So verhält es sich z. B. mit den beiden Worten *Kopf* und *Haupt;* es sind Synonyma: Haupt, der edlere, dichterische Ausdruck, Kopf der gewöhnliche, prosaische; für die Prosa unterscheiden sie sich so, daß Haupt, als das ältere, seine eigentlich sinnliche Bedeutung meist eingebüßt und eine übertragene, unsinnliche Bedeutung angenommen hat: so spricht man von dem Haupte einer Partei, nicht von ihrem Kopfe, ebenso

in der Redensart die Feinde aufs Haupt schlagen: auch hier hat sich die bildliche Anschauung zu einer bloßen Phrase abgeschliffen. Gleichwohl sagt man wieder: er hat einen guten, fähigen, klaren Kopf, den Kopf verlieren, er ist nicht auf den Kopf gefallen; hier ist etwas durchaus Unsinnliches gemeint, dennoch sagt man nicht Haupt, sondern Kopf. Es ist eben ein vocabulum solenne: dies bestätigt auch der Gebrauch, die Menschen nach Köpfen, das Vieh dagegen nach Häuptern zu zählen.

Viertens streitet auch gegen die Regel der Angemessenheit und somit gegen das allgemeine Gesetz der Deutlichkeit die **Amphibolie,** *ἀμφιβολία* oder ambiguitas, die Zweideutigkeit oder Vieldeutigkeit der Ausdrücke. Sie entsteht, indem man ein Wort, das verschiedene, ja entgegengesetzte Bedeutungen in sich vereinigt, so gebraucht, daß aus dem Zusammenhange nicht klar wird, welche der Bedeutungen man zu verstehen habe: sondern dem Gegebenen nach jede Auffassung gleich richtig ist, z. B. *verfolgen*, welches bald feindlich nachgehn, bald angelegentlich betreiben, *übersehen*, welches bald überschauen, überblicken, bald vernachlässigen bedeutet. Also wäre es durchaus zweideutig zu sagen: „Du sollst die Wahrheit stets verfolgen und auch bei der Verwaltung mannigfaltiger Berufsgeschäfte alles zu übersehen suchen.“ Die Amphibolie ist nur dann kein Fehler, wenn man ein Wortspiel, einen Witz, oder, wie das bei den Orakeln des Altertums der Fall war, eine neckende und täuschende Rätselhaftigkeit beabsichtigt.

Ein fünfter Fehler gegen die Angemessenheit ist es, wenn ein Wort **zu allgemein** ist für den gemeinten Begriff, wenn es vielleicht einen Gattungsbegriff bezeichnet, und doch ein Artbegriff zu bezeichnen war. Am häufigsten ist dieser Verstoß, wo von Abstrakten die Rede ist. Beispiel: „Die Tugend fordert, daß wir uns über die wahre Wohlfahrt unserer Nebenmenschen freuen;“ hier ist das Wort Tugend viel zu allgemein; statt dessen sollte eine besondere Art der Tugend, etwa die Nächstenliebe, genannt sein.

Eine sechste Unangemessenheit ist es, wenn man Worte, die ihrem Begriffe nach verwandt, vielleicht nah verwandt, aber doch in dieser oder jener Beziehung wieder unterschieden sind, wenn man also Synonyma ohne weiteres eins für das andere gebraucht: ein Fehler, der sich auch am häufigsten da ereignet, wo er auch am gefährlichsten ist, wo er der Deutlichkeit den meisten Schaden tut, in der lehrhaften Prosa: denn natürlich wird man nichts so leicht verwechseln als synonyme Abstrakta. Es bedarf dies keiner weiteren Ausführung und keiner Beispiele.

Eine siebente Unangemessenheit ist der **Pleonasmus**; er entsteht, wenn man einen Begriff, der schon in einem andern enthalten ist, noch für sich besonders bezeichnet. Beispiele: alter Greis, armer Bettler, tapferer Held, etwas noch einmal wiederholen, ich beschränke mich nur darauf, nicht länger mehr, weiter fortfahren, etwas gewöhnlich zu tun pflegen, los lösen, voll füllen. Ebenso ist es ein Pleonasmus, wenn Platen (LB. 2, 1730, 38) sagt: „Der Väter sonst'gen Ruhm." Eine solche Häufung stört die Deutlichkeit, indem sie ermüdet, und äfft den Verstand, der mit jedem neuen Worte auch einen neuen Begriff erwartet und dafür mit dem neuen Worte auf den alten Fleck zurückgeschoben wird.

Nah verwandt ist dem Pleonasmus ein achter Fehler, die **Tautologie**. Nur wird hier nicht neben dem weiteren Begriff noch der mehr besondere eigens und einzeln hingestellt, sondern es wird geradezu ein und derselbe Begriff zwei- oder mehrmal wiederholt: z. B. „Nur wenigen gelingt es, sich die allgemeine Liebe und Achtung aller Menschen zu erwerben;" ferner: einzig und allein, ehe und bevor, sintemal und alldieweil, einander gegenseitig, so also, nur allein, bereits schon, wieder zurück, mein Hut, den ich gekauft habe. Vgl. LB. 2, 1739, 32: „Wenn lallenden Tons sie zu stammeln begann die gestotterte Phrase der Unkunst."

Ein neunter Fehler endlich, der mit dem achten beinahe ganz zusammenfällt und ohne sonderlichen Schaden auch mit

zu diesem kann gezählt werden, ist die **Anhäufung von Synonymen.** Freilich sagen Synonymen, genau betrachtet, niemals ganz dasselbe aus, das eine wird immer mehr, daß andere weniger von dem gemeinten Begriffe, das eine wird ihn von dieser, das andere von jener Seite zeigen, und insofern wird auch die Anhäufung von Synonymen niemals eine wirkliche Tautologie sein. Gleichwohl gibt es Synonyma, zwischen denen die Grenzen so unvermerkt laufen, daß auch eine Häufung derselben kaum mehr von der Tautologie zu sondern ist; und sicherlich stellt man in den meisten Fällen nicht deswegen viele Synonyma nebeneinander, weil sie Verschiedenes, sondern eben deswegen, weil sie das gleiche aussagen, also tautologisch sind. Am häufigsten werden geistliche Reden mit Tautologien gestreckt: z. B. „Es ist das Zeichen eines wahren, echten und aufrichtigen Verehrers der Religion, wenn ihm jede Gelegenheit, religiöse Empfindungen und Gefühle in seinem Innern anzuregen, zu erwecken, lebendig und wirksam zu machen, lieb, wert und teuer ist."

Bisher haben wir immer nur noch von der Wahl der Worte gehandelt, inwiefern sich darin die charakteristische Eigenschaft des prosaischen Stils, die Deutlichkeit, als leitendes Gesetz wirksam zeige; mit der Wahl der Worte ist aber die sprachliche Darstellung noch nicht abgetan: es gehört dazu noch die **Anordnung** und **Verknüpfung** derselben, die Organisierung der einzelnen Worte zum Satz und zur Periode. Dies also läge jetzt noch unserer Betrachtung vor. Indessen wollen wir wenigstens auf die Erörterung des Satzbaues weiter keine Zeit verwenden, und zwar aus demselben Grunde, aus dem wir früherhin auch das Erfordernis der Sprachrichtigkeit nur genannt haben, um sogleich weiter zu gehn: wir würden damit aus der Stilistik in die gewöhnliche Grammatik hineingeraten, da ja den Satzbau schon die Syntax abhandelt. Wir richten deshalb unsere Aufmerksamkeit nur auf den **Periodenbau.**

Das griechische Wort *περίοδος* bezeichnet ursprünglich und in seiner sinnlichen Bedeutung einen Umlauf, einen Kreislauf, eine Linie, bei deren Zurücklegung man zuletzt wieder bei demselben Punkte anlangt, wovon man früher ausgegangen ist. In übertragenem Sinne, in der Sprache der Rhetoren und Grammatiker heißt daher Periode ein Satz, der durch Nebensätze unterbrochen zuletzt wieder in sich selbst zurückkehrt. Das Wort wird jedoch nicht nur in so eingeschränkter Bedeutung gebraucht: denn es macht keinen Unterschied, ob der Nebensatz vor oder in oder hinter dem Hauptsatze steht. Einige nennen deshalb jeden erweiterten Satz eine Periode. Andere hinwiederum bezeichnen mit diesem Namen nur solche Verbindungen, die aus einem Vordersatz und einem Nachsatz bestehn. Dies ist aber ganz willkürlich. Unpraktisch und unhistorisch ist es dagegen, wenn man überhaupt jeden Satz eine Periode nennt, mag er nun einfach oder zusammengesetzt sein. Wir bleiben daher am besten beim alt überlieferten Sinne; nur ist der Begriff zu eng gefaßt, wenn unter Periode bloß die Verbindung von Hauptsatz und Nebensatz verstanden wird. Auch die verbundenen Sätze sind Perioden zu nennen; denn häufig genug werden zwei Hauptsätze so miteinander verbunden, daß der eine den logischen Wert eines Nebensatzes hat. Wir nennen es mithin eine Periode, wenn sich eine Mehrheit einzelner Sätze grammatikalisch zu einem Ganzen vereinigt. Einfach heißt die Periode, wenn sie aus zwei Hauptsätzen oder aus einem Hauptsatz und einem Nebensatz besteht, zusammengesetzt, wenn mehrere Hauptsätze untereinander oder mehrere Nebensätze mit einem Hauptsatze verknüpft sind.

Von einer Periode ist zweierlei zu verlangen: einmal, mit Rücksicht auf den Inhalt, Überschaulichkeit des Gedankens; sodann, mit Rücksicht auf die äußere, sprachliche Gestaltung Wohlklang im ganzen der Worte und in der Stellung und Verbindung der Satzglieder.

Es wird **Überschaulichkeit** verlangt, damit der Leser alle Glieder in ihrer Bedeutsamkeit erkenne, damit er sehe

welche Glieder eine höhere, welche eine geringere, welche gleiche Bedeutung haben. Dieser Zweck wird durch zwei Hauptmittel erreicht, erstens durch die *Hervorhebung* eines einzelnen Gliedes der Periode, als des Gipfelpunktes, und zweitens durch das *Ebenmaß* der Glieder, wo es keiner Hervorhebung bedarf.

Was der Sprechende hervorhebt, kann schon an sich selbst, logisch betrachtet, der Hervorhebung wert sein, so daß sich die grammatische Hervorhebung von selbst versteht: so ist z. B. bei einem Kausalsatze die Wirkung das Vorzüglichere und wird deshalb als Hauptsatz hervorgehoben. Oder aber der Sprechende legt subjektiv einem an und für sich weniger wichtigen Satze eine höhere Bedeutung bei:[1] in einem Kondizionalsatze z. B. kann für den Sprechenden die Bedingung die Hauptsache sein; er wird deshalb einen Hauptsatz in der Form der Frage daraus bilden. Meistens jedoch werden in der reinen Prosa die subjektiven Gründe mit den objektiven, logischen zusammen fallen. Die Hervorhebung aber kann auf dreierlei Weise bewerkstelligt werden, entweder durch die Form des Hauptgliedes, oder durch die Stellung desselben andern Gliedern gegenüber, oder endlich durch die Verknüpfung mit den andern Gliedern.

a) Das hauptsächliche Mittel der Hervorhebung durch die *Form* besteht darin, daß Glieder des Gedankens, die eigentlich als Nebensätze erscheinen sollten, zu selbständigen Hauptsätzen erhoben werden, daß also z. B. bedingende Sätze nicht mit *wenn*, kausale nicht mit *da* oder *weil* gebildet werden, sondern daß man der Bedingung die Form der Frage oder des Befehles gibt und den kausalen Satz mit *denn* beginnt. In allen dergleichen Fällen findet also eine formelle Erhebung von Nebengedanken zu Hauptgedanken, von untergeordneten Nebensätzen zu selbständigen Hauptsätzen statt.

1) Z. B. um ein Bild verständlicher zu machen, gestaltet er eine Vergleichung zu einem eigenen Satze, statt sie in einen Nebensatz mit *wie* zu bringen.

Nun können aber auch Gedanken und Sätze, die schon für sich selbständig und Hauptsätze sind, durch die Form, die man ihnen gibt, noch mehr und zu noch höherer Würde und Bedeutung hervorgehoben werden. Indessen die verschiedenen Mittel, welche diesem Zwecke dienen, gehören fast ausschließlich den beiden höheren Stilarten an, dem poetischen und namentlich dem lyrisch-rhetorischen Stil; diese noch höhere Hervorhebung tritt gewöhnlich erst da ein, wo es Anschaulichkeit, und noch mehr, wo es Leidenschaftlichkeit gilt: die Prosa, deren alleinige Aufgabe es ist, die Gedanken in verständiger Deutlichkeit zu entfalten, enthält sich sowohl der Sache als der dazu dienenden Mittel. Nur ein einziges derselben erscheint hier schon zulässig. Es ist dies der Gebrauch, eine Behauptung in Form einer Frage auszudrücken: dadurch wird der Hörer oder Leser angeredet und so mit in die Autorschaft hereingezogen, er soll auch Ja oder Nein sagen, und der Gedanke erhält auf diese Weise zwei Autoren. Und zwar gibt man einer positiven Behauptung die Form einer negativen Frage, einer Frage, die also zu gleicher Zeit einen Zweifel ausspricht und diesen Zweifel selbst schon durch die Verneinung wieder aufhebt: z. B. „Ist es nicht eben die Gleichheit der Menschen, worauf das Wesen des christlichen Glaubens beruht?“ (Jacobi.) Dementsprechend werden negative Behauptungen verstärkt, wenn man ihnen die Form einer positiven, keine Verneinung enthaltenden Frage gibt, und in dieser Weise den Gedanken als zweifelhaft oder ungewiß hinstellt: z. B. „Wer kann die Sonnen des Himmels zählen?“ In beiden Beispielen wird der Gedanke viel mehr hervorgehoben, als wenn man ohne fragende Form einfach sagte: Es ist die Gleichheit der Menschen, worauf das Wesen des christlichen Glaubens beruht, oder: Niemand kann die Sonnen des Himmels zählen. Wie gesagt, außer diesem Mittel der weiteren Hervorhebung selbständiger Gedanken kommt kaum noch ein derartiges in der Prosa vor; von den übrigen werden wir also erst späterhin zu handeln haben.

b) Nun die Hervorhebung durch die *Stellung*. Hier können wir die Hervorhebung einzelner Begriffe und Worte und die Hervorhebung ganzer Gedanken und Periodenteile parallel nebeneinander stellen. Was die Hervorhebung einzelner Begriffe und Worte durch die Stellung betrifft, so führt eigentlich schon jede, auch die leichteste Veränderung des gewöhnlichen Satzbaues eine solche Hervorhebung und Auszeichnung mit sich. Denn unsere Wortstellung steht so fest und beruht auf so guten logischen Prinzipien, daß jede Abweichung von ihr auffallen muß, und man bei jeder Abweichung triftige Gründe voraussetzt. Das hauptsächlichste Mittel aber zur Hervorhebung einzelner Begriffe und die gebräuchlichste Art der Umstellung einzelner Worte ist bekanntlich die sogenannte *Hauptinversion*, bei welcher dem ausgezeichneten Worte die erste Stelle im Satze gegeben wird, und dann das Verbum und dann erst das Subjekt folgt, während sonst das Subjekt den Satz beginnt. Von der Hauptinversion, welche den ganzen Satz in sich selbst umstellt und umwendet, ist die Nebeninversion zu unterscheiden, wo bloß zwei einzelne Worte ihre Stellung vertauschen. Ein Beispiel der Hauptinversion: „Gottes sollst du niemals vergessen."

Ganz das gleiche Verfahren zeigt sich nun auch, wo nicht ein einzelner Begriff, sondern ein ganzes Periodenglied, wo ein Nebensatz hervorzuheben ist. Auch hier bedient man sich zu diesem Zwecke einer Hauptinversion, d. h. man macht den Nebensatz, der eigentlich als Zwischensatz sollte eingeschaltet werden oder folgen sollte, zum Vordersatz, stellt ihn vor den Hauptsatz, dem er doch untergeordnet ist. Adverbialsätze, z. B. kausale, bedingende und dergleichen, sollten eigentlich hinter dem Verbum des Hauptsatzes stehn: aber gewöhnlich stehn sie nicht da, sondern man bringt sie durch eine Hauptinversion vor den ganzen Hauptsatz, beginnt die Periode mit dem *da* oder *weil* oder *wenn* und verleiht so dem Grunde oder der Bedingung mehr Nachdruck. Und so beruht überall der Gebrauch von Vordersatz und Nachsatz lediglich auf dem Streben, dem

Nebensatze mehr Bedeutung zu gewähren und ihn durch die Stellung mehr hervorzuheben.

Noch eine eigentümliche Art, durch die Stellung das Gewicht des Satzes zu verstärken, ist die *Parenthese.* Sie besteht in der Einschaltung eines selbständigen Satzes, ja einer Periode in einen anderen Satz und ist somit von dem Zwischensatz wohl zu unterscheiden. Ein Gedanke, der in solcher Weise einen andern unterbricht, der den Gang eines andern für einige Zeit still stellt, um dafür sich geltend zu machen, kündigt sich natürlich als gewichtig und bedeutsam an. Daraus erhellt, daß man die Parenthese nur selten anwenden dürfe; in den meisten Fällen wird sie freilich nur angewendet aus Ungeschick, sich anders auszudrücken. Beispiel: „Auf das Unendliche (das fühlt jeder, der sich selbst versteht) ist bei uns alles gerichtet."

Endlich kann noch die Stellung einzelner Worte und ganzer Periodenglieder in der Weise zur Hervorhebung dienen, daß koordinierte Begriffe in der Klimax, in der Steigerung aufgeführt werden, so daß man mit dem minder Bedeutenden anhebt, mit dem mehr Bedeutenden fortfährt und mit dem Bedeutsamsten schließt. Die Aufmerksamkeit nimmt bei einer Reihe koordinierter Begriffe oder Worte von sich selber ab: schlösse man da mit dem minder Wichtigen, so bliebe es vielleicht unbeachtet, und das Wichtigere geriete vielleicht auch in Vergessenheit: man beginnt also besser mit dem Unwichtigsten und hält dann die Aufmerksamkeit rege durch die Steigerung der Bedeutsamkeit. Beispiel: „Wir nähern uns dem Tode mit jedem Schritt, mit jedem Atemzug, mit jedem Augenblick."

c) Die verschiedenen Wege, durch die Art der *Verknüpfung* hervorzuheben, ergeben sich zum Teil schon aus dem, was vorher über die Hervorhebung durch die Form ist bemerkt worden. Untergeordnete Gedanken also, die eigentlich die Form von Nebensätzen haben und auch als solche mit dem Hauptsatze sollten verknüpft werden, hebt man hervor, indem man ihnen die Form von Hauptsätzen gibt und sie nun auch demgemäß mit der

übrigen Periode verknüpft, indem man also z. B. einen kausalen Satz nicht als untergeordneten Nebensatz mit *da* oder *weil*, einen konzessiven nicht mit *obgleich* anfängt, sondern als zweiten selbständigen Hauptsatz mit *denn*, mit *aber*. Hier geschieht also die Hervorhebung zu gleicher Zeit durch beide Mittel, durch die Form und durch die Verknüpfung.

Nun können aber auch noch verbundene Sätze, die schon an und für sich jeder ein selbständiger Hauptsatz sind, durch die Art der Verknüpfung hervorgehoben werden. Da gilt denn, allgemein betrachtet, ein doppeltes Verfahren. Entweder die erforderlichen Bindewörter werden ausgelassen oder angehäuft. Bei den sogenannten uneigentlichen Bindewörtern, die einen Gegensatz oder eine Begründung einführen, wie *aber*, *sondern*, *denn* u. s. f. gilt nur die Auslassung, nicht die Anhäufung. Bei der Auslassung bleibt natürlich die logische Beziehung, aber sie tritt nicht so hervor, und die beiden Glieder des Gedankens stehn selbständiger da. Z. B. die Worte Ev. Joh. 5, 22 *οὐδὲ γὰρ ὁ πατὴρ κρίνει οὐδένα, ἀλλὰ τὴν κρίσιν πᾶσαν δέδωκε τῷ υἱῷ* übersetzt Luther: „denn der Vater richtet niemand, sondern alles Gericht hat er dem Sohn gegeben.“ Ältere Verdeutschungen aber lassen das *sondern*, das *sed* der Vulgata weg, wodurch der zweite Gedanke stärker hervortritt: der fater ne uberteilet niemannin: er gab daz urteil al demo sune (Notk. Ps. 80, 5. 85, 16). Anders verhält es sich mit den eigentlichen Bindewörtern *und*, *oder*, *noch*, welche den Fortgang von Gedanken zu Gedanken bezeichnen. Bei den trennenden und verneinenden *oder* und *noch* ist ihrer ganzen Bedeutung wegen die Auslassung nicht möglich und die Häufung gar nichts Ungebräuchliches: es ist vielmehr Gesetz, daß *oder* und *noch* bei jedem neuen Gliede einer längeren Reihe von Verbindungen auch aufs neue wiederholt werden. Somit bliebe nur noch von *und* zu reden. In einer längeren Reihe von Verbindungen wird *und* nur zwischen den zwei letzten Gliedern gesetzt; es kann aber auch hier weggelassen werden. Indessen fällt *und* nur

fort unter Bedingungen und zu Zwecken, die der Prosa fremd sind, die lediglich der Poesie und dem rednerischen Stil angehören, nur zu Zwecken der Anschaulichkeit und aus Motiven der Leidenschaftlichkeit. Es gilt also für die Prosa die Regel, daß sie wohl der uneigentlichen Bindewörter entbehren könne, weil sie eben als uneigentliche entbehrlich sind, nicht aber die eigentlichen, die gerade das Bedürfnis der Verständlichkeit und Deutlichkeit schon zu den ältesten Zeiten in die Sprache eingeführt hat. Das *Asyndeton*, denn so nennt man die Weglassung des Bindewortes, fällt daher nur der Poesie und der Rede zu. Das gleiche gilt vom Gegenteil, von der Anhäufung des Bindewortes *und*, dem *Polysyndeton*. Man bedient sich desselben nur um der lebendigsten sinnlichen Anschaulichkeit willen, einer so lebendigen, wie selbst in der erzählenden Prosa nicht am Platze ist, geschweige denn in der didaktischen. Wir werden also auch vom Polysyndeton wie vom Asyndeton erst später zu reden haben. Es war aber hier bereits darauf hinzudeuten, da gerade dieses Punkte sind, an denen gar zu gern und zu leicht die abhandelnde Prosa sich in die rednerische, und die erzählende sich in die poetische Darstellung verirrt.

Das erste Hauptmittel, um die prosaische Überschaulichkeit zu gewinnen, war die Hervorhebung: daran reiht sich als zweites das *Ebenmaß*. Wo keine Hervorhebung bezweckt wird und bezweckt werden darf, ist dann auch danach zu streben, daß alles in der Periode geordnet und regelrecht zugehe, daß sich kein Glied irgendwie vordränge, daß alles an seinem gebührenden Orte stehe, daß sich Wort auf Wort und Glied auf Glied angemessen beziehe, daß ein gegenseitiges Anpassen und Anschließen stattfinde, daß sich die Mannigfaltigkeit der Begriffe und Gedanken zu einem harmonischen Ganzen vereinige, kurz, daß in allen Stücken ein Ebenmaß gehalten werde. Wir können die verschiedenen Anforderungen, die sich in dieser Beziehung aufstellen lassen, wieder unter die drei Gesichtspunkte verteilen, von denen wir die Hervorhebung

betrachtet haben: Ebenmaß in der Form der einzelnen Satzglieder, in der Stellung und in der Verknüpfung.

a) Für das Ebenmaß in der *Form* gilt die allgemeine Regel: Sätze, die ihrem Inhalte nach gleiche Würde haben, sucht man auch in der grammatischen Form so gleich als möglich zu gestalten. Bei Hauptsätzen wird das namentlich dann zu beachten sein, wenn die Gedanken selber schon in einem gewissen Verhältnis des Parallelismus stehn: alsdann wird auch die Form durchaus gleichmäßig gestaltet. Beispiel: „So ruht der Acker, damit er desto reicher trage; so erstirbt der Baum im Winter, damit er im Frühling neu sprosse und treibe" (Herder). Falsch wäre es, wenn man im zweiten Gliede dieser Periode statt *so* etwa *auf diese Art*, und statt *damit* ein *auf daß* setzen wollte.

Vielfältiger kommt jene Regel in Betracht, wo es sich um die Gestaltung beigeordneter Nebensätze handelt, d. h. solcher Nebensätze, die sich in gleichen Beziehungen unter einem gemeinsamen Hauptsatz vereinigen, selbst aber keiner vom andern abhangen. Solche beigeordnete Nebensätze müssen in ihrer Form das vollkommenste Ebenmaß halten. Daher ist es fehlerhaft, wenn, was häufig vorkommt, von zwei gleichmäßig untergeordneten Gedankengliedern nur das eine als Nebensatz, das andere aber als selbständiger Hauptsatz gebildet wird: z. B. „Ein König gleicht einem Meer, von dem man sich entfernen muß, wenn es stürmt; wenn es aber ruhig ist, fischt man Perlen daraus" (statt: „aus dem man aber Perlen fischt, wenn es ruhig ist"). Ebenso verstößt es gegen die Regel, wenn von zwei Satzgliedern das eine zum Nebensatz erweitert wird, das andere aber unerweitert im Hauptsatze steht: z. B. „Es ist Spanien ein langer, von außen und innen ungestörter Frieden und der jungen Königin, auf die jetzt alle Hoffnungen gerichtet sind, zu wünschen, daß sie einsichtsvoll und glücklich ihre Ratgeber wähle" (Quandt, Reise durch Spanien 121). Oder: „Der Wucherer findet den Schlaf nicht vor Gewissensbissen und weil er für seine Schätze fürchtet." Beispiele aus Luthers Bibel-

übersetzung: „Alles Volk sah den Donner und Blitz, und den Ton der Posaune und den Berg rauchen", 2. Mos. 20, 18 (Akkusativ und accusativus cum infinitivo). „Siehe, ich sehe den Himmel offen, und des Menschen Sohn zur Rechten Gottes stehn", Apostelgesch. 7, 55.

Indessen wenn man nun auch mehrere gleichmäßig untergeordnete Gedankenglieder alle als Nebensätze gestaltet, so kann man immer noch darin fehlen, daß man diesen nicht die gehörig übereinstimmende Form gibt. Die ältere Sprache freilich war, was solche regelrechte Gleichförmigkeit der beigeordneten Nebensätze betrifft, bei weitem nicht so ängstlich als die neuere, und das gewiß nicht zu ihrem Nachteil. Dies gilt namentlich von beigeordneten Bedingungssätzen: mit *wenn* eingeleitete Nebensätze koordinierte man früher unbedenklich mit solchen, welche die Form der Frage oder der Behauptung haben: z. B. „Ist aber der Ochs vorhin stößig gewesen, und seinem Herrn ist angesagt, und er ihn nicht verwahret hat, und tötet darüber einen Mann oder Weib, so soll man den Ochsen steinigen, und sein Herr soll sterben," 2. Mos. 21, 29. Oder: „Werdet ihr euch aber von mir hinten abwenden, und nicht halten meine Gebote und Rechte, die ich euch vorgelegt habe, und hingehet und anderen Göttern dienet und sie anbetet, so werde ich Israel ausrotten von dem Lande," 1. Könige 9, 6. Die neuere Sprache aber ist darin einmal sehr streng geworden, und wir dürfen die Regeln, so hemmend sie auch in vielen Fällen sein mögen, nicht mehr wohl beiseite setzen. So darf man denn auch vollständige und zu Appositionen verkürzte Nebensätze einander nicht beiordnen: entweder sind beide vollständig oder beide verkürzt zu bilden. Es ist z. B. nicht erlaubt zu sagen: „Dem Könige war von seiner Gattin ein Kind hinterlassen, so schön, so sanft wie sie, und in welchem er sich wieder aufleben sah." Ebenso unrichtig ist es, zwei Substantivsätze zu koordinieren, von denen der eine mit *daß* gebildet ist, der andere bloß die konjunktivische Form der indirekten Rede hat. Ferner darf von

zwei beigeordneten Adjektivsätzen nicht der eine mit *welcher*, der andere mit *der* eingeleitet werden. Und diese Anforderung ist wohl nicht so ganz äußerlich; es ist wohl nicht bloß der verschiedene Laut, der die beiden Ausdrucksarten mit *der* und mit *welcher* verschieden erscheinen läßt, sondern wohl noch ein Überrest von dem etymologischen und lexikalischen Unterschiede beider Wörter, die sich zueinander verhalten wie *qui* zu *qualis;* dies Bewußtsein wird stärker angeregt, sobald beide Worte nebeneinander stehn.

Während also für koordinierte Sätze Gleichheit der Form als Regel gilt, wird als natürlicher Gegensatz die Verschiedenheit der Form beobachtet, wo mehrere Nebensätze einer dem anderen untergeordnet sind. Hier läßt sich wieder eine Parallele ziehen zwischen der Behandlung einzelner Worte und ganzer Sätze. Auch gleiche Wortformen ordnet man nicht gern eine der anderen unter: natürlich, da es schwer fällt, wenn die Wortformen gleich sind, dennoch die Verschiedenheit der Beziehung zu erkennen; man läßt z. B. nicht gern einen Genitiv von einem andern abhangen, namentlich nicht, wenn die Genitive von gleicher Flexionsart, gleichem Numerus und gleichem Genus sind. Als Beispiel kann hier der bekannte Ausdruck eines Exegeten dienen: „Das Verführerische des Genusses der Frucht des Baumes der Erkenntnis des Guten und des Bösen verleitete Adam und Eva zum ersten Sündenfall.“ Ebenso falsch und übellautend ist folgendes Beispiel: „Der Präsident des Ministerrates brachte folgenden Trinkspruch aus: Auf das Wohl der Armee, des Stolzes des Thrones und des Vaterlandes, der Stütze der Charte und der Gesetze der Franzosen, der Wächterin des Friedens, des Unterpfandes des Sieges unserer Waffen.“ Vgl. Offenbar. Joh. 19, 15; 5. Mos. 31, 25. 26. Bei solcher Ausdrucksweise spinnt sich der Gedanke einseitig in einer einzigen Richtung, in einer langen Reihe immer neuer Unterordnungen fort, so daß es nachher ein langer Weg ist und ein weiter Zwischenraum, über den man nach der übrigen Masse

des Satzes zurückspringen muß; außerdem ist damit durch die Häufung des *s* und *r* ein störender Mißlaut verbunden. Bis ins sechzehnte Jahrhundert wußte man diesem Übelstande mehrfacher genitivischer Bekleidung durch eine eigentümliche Wortstellung zu begegnen: man fing mit dem entferntesten Genitiv an und schloß mit dem regierenden Substantiv, so daß man mit dem letzten Worte der Reihe wieder in den Verband des Satzes eintrat. Z. B. „Daz nieman dâ enrêrte der kinde bluotes einen trahen," Konrad v. Würzburg Silv. 1081. Noch bei Luther findet sich diese Wortstellung: „Zeuch in Mesopotamien zu Bethuels, deiner Mutter Vaters Haus", 1. Mos. 28, 2. „Sie nahmen auch mit sich Lot, Abrams Bruders Sohn", 1. Mos. 14, 12. „Da kam des Hohenpriesters Mägde eine", Marc. 14, 66.

Das gleiche gilt auch von Infinitiven mit *zu*, die ja meistenteils genitivische Verhältnisse ausdrücken; es ist nicht gut, einen vom andern abhangen zu lassen. Und auch sonst vermeidet man die Unterordnung gleicher präpositioneller Bekleidungen. Es ist mithin fehlerhaft, wenn in einer Reisebeschreibung gesagt wird: „Wir stießen auf zwei auf den Wallfischfang ausgehende Schiffe; den 19. kamen die zwei Wallfischfänger mit ihren mit Fischen beladenen Schiffen zurück." Auch die bekannte Kabinettsorder des Königs Ernst August von Hannover verstößt gegen die Regel, wenn es darin heißt: „Die bei dem Curatorio der, Unserm Herzen so theuern, Universität Göttingen von sieben bei derselben angestellten Professoren: Dahlmann, Albrecht, Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, Gervinus, Ewald und Weber gegen das, von Uns unterm 1. Nov. d. J. erlassene Patent eingereichte Protestationsschrift vom 18. Nov. ist Uns vorgelegt worden." Noch schlimmer steht es mit folgendem Satze: „Man hat es in Preußen, nach Art. 1 der zu beleuchtenden Instruction, für zweckmäßig erachtet, vorläufig („bis auf Weiteres" heißt es im Gesetz) ein permanentes, in drei Vereine zur Beurteilung von — an Schriftstellern und Verlegern — an Componisten von musikalischen Werken — endlich an Urhebern von Werken der bildenden Kunst —

verübten Rechtskränkungen zerfallendes Sachverständigencollegium zur Begutachtung aller in der ganzen Monarchie vorkommenden Fälle in der Hauptstadt niederzusetzen."

Wie bei einzelnen Worten, so gilt nun das Gesetz der Formveränderung auch bei einer stufenweise immer tiefer steigenden Unterordnung ganzer Sätze; Formgleichheit ist auch hier ein Fehler: jeder untergeordnete Satz soll, wenn auch gleichartig, doch anders gebaut sein als der ihm zunächst übergeordnete. Wenn also z. B. ein indirekt angeführter Gedanke von einem gleichfalls indirekten Satze abhängig ist, so wird man den einen mit dem bloßen Konjunktiv, den andern mit *daß* bilden. Richtig sagt daher Förster: „Man sollte denken, es verstünde sich von selbst, daß die Fähigkeit zu genießen auch eine Bestimmung dazu mit in sich schließe." Fehlerhaft ist dagegen der folgende Satz Wilhelm von Humboldts: „Ich habe mich bemüht zu zeigen, daß der Charakter der vollkommen gebildeten Sprachen dadurch bestimmt wird, daß die Natur ihres Baues beweist, daß es dem Geist nicht bloß auf den Inhalt, sondern vorzüglich auf die Form der Gedanken ankommt."

Wie hier bei Substantivsätzen, ebenso wird auch bei Adjektivsätzen verfahren: von zwei einander untergeordneten Sätzen dieser Art wird der obere mit *welcher*, der untere mit *der* eingeleitet oder umgekehrt: z. B. „Wer kann die Zahl der Jahre berechnen, welche die zahllosen Sonnen, die wir durch die Räume des Himmels verbreitet sehen, bereits vollendet haben." Weicht man von dieser Regel ab, so kann der Fehler leicht zum Unsinn werden, namentlich wenn beide Relativpronomen auch noch im gleichen Kasus stehn, wie in der folgenden Zeitungsanzeige: „Ein Bedienter, der lange Zeit treu und redlich einem Herrn gedient, der aber nun gestorben ist, sucht ein anderweitiges Unterkommen."

Auch bei gleichartigen Adverbialsätzen wird die Unterordnung und Abstufung durch verschiedene, natürlich aber synonyme Fügewörter oder sonst durch den Wechsel der Form

bezeichnet; von zwei einander untergeordneten Kondizionalsätzen leitet man den einen mit *wenn*, den andern mit *falls* ein, oder man braucht etwa auch die Form der Frage oder des Befehls. So sagt z. B. Lessing: „Es ist immer rührend, wenn auch der schwache abgelebte Nestor sich dem ausfordernden Hektor stellen will, falls kein jüngerer und stärkerer Grieche mit ihm anzubinden sich getraut." Finge hier der zweite Bedingungssatz auch mit *wenn* an, so wäre die Überschaulichkeit gestört. Fehlerhaft sagt also Jacobi: „Ich kann dir deine Frage beantworten, wenn du glauben willst, daß ich es gut mit dir meine, wenn ich dir einige unangenehme Wahrheiten sage." Hier war abzuwechseln und das zweite *wenn* gegen *indem* zu vertauschen.

Aber das Streben nach Formveränderung geht noch weiter. Nicht bloß die Anhäufung gleicher Wendungen wird vermieden, sondern sogar eine zu große Menge bloß ähnlicher. Es wird undeutlich, sobald man mehrere gleiche präpositionelle Bekleidungen eine der andern unterordnet; aber auch undeutlich, sobald überhaupt zu viele präpositionelle Bekleidungen wiederkehren, wenn auch die Präpositionen nicht die gleichen sind: diese Art der Bekleidung ist immer zu ähnlich, und auch das verwirrt und stört. Beispiel: „Das Öl aus den Oliven von den Bergen bei Aix in der Provence ist besonders fein." Oder noch fehlerhafter: „Am Donnerstag den 9. Mai fuhren der König und die Königin von Griechenland nebst ihrem Gefolge in vier Vierspännern vom Palais durch die Straßen der Stadt auf der neuen trefflich ausgeführten Chaussee durch den Olivenwald über Daphni und Eleusis durch das baumreiche Gebirge von Kontoura nach Eleutherä."

Ferner ist es wie bemerkt undeutlich, gleichartige Nebensätze in gleicher Form einen dem andern zu subordinieren; aber man vermeidet überhaupt eine zu große Reihe von Nebensätzen, deren je einer sich dem andern immer wieder im Verhältnis der Unterordnung anschließt, sollte auch die Form wechseln und auch die Art der Verknüpfung verschieden sein. Beispiel:

„Kaum hatten sich die Römer eine Strecke vom Lager entfernt, als der Angriff der Germanen mit dem größten Ungestüm begann, welcher, von stetem Ungewitter begleitet, bis an den sinkenden Abend dauerte, wo die Römer abermals eine lichte Stelle erreichten, auf welcher sich eine kleine Anhöhe erhob, die eine römische Heeresabteilung besetzte, welche dabei unzählige Leute verlor.“ Hier haben wir zwar lauter verschiedene Arten der Unterordnung; aber schon das immerfort wiederkehrende Verhältnis der Unterordnung macht ein Glied der Periode dem andern zu ähnlich und hebt durch diese Einförmigkeit in der Entwickelung des Gedankens die rechte Überschaulichkeit desselben auf.

b) Wir wenden uns nun zur Besprechung des Ebenmaßes in der *Stellung*, fassen aber hier nur die Nebensätze ins Auge, und zwar zunächst in ihrem Verhältnisse zu den Sätzen, denen sie untergeordnet sind, sodann im Verhältnis zu andern beigeordneten und endlich im Verhältnis zu andern weder übernoch beigeordneten Nebensätzen.

Unterordnung der Nebensätze und andere Sätze. Adjektivsätze und solche Substantivsätze, die nicht die Stelle des Subjekts einnehmen, pflegen in den übergeordneten Satz als Zwischensätze eingeschaltet zu werden, indem sie dicht beim bekleideten Worte stehn: z. B. „Die gewöhnliche Beschuldigung, daß in den Zeiten des Faustrechtes alle andern Rechte verletzt und verdunkelt werden, ist sicherlich falsch“ (Joh. v. Müller). Doch trennt man wohl auch dergleichen Erweiterungen von dem Worte, auf das sie sich beziehen, und läßt den Nebensatz erst hinter dem Hauptsatze folgen: z. B. „Wo ist die Kraft, die mit dem Geiste verglichen werden könnte, der diesen Körper beseelt?“ (Schiller). Diese Stellung erhält der Nebensatz besonders dann, wenn nach ihm nur ein kleiner Teil des Hauptsatzes, vielleicht nur ein einsilbiges Wort übrig bliebe. Hier läßt man des Ebenmaßes und auch des Wohlklanges wegen lieber den ganzen Hauptsatz beisammen. Es ist mithin nicht gut,

wenn Wieland sagt: „Die Christen standen allen Verführern, welche den Geist ihres Meisters zu heucheln und die Stimme des guten Hirten nachzuäffen wußten, bloß.“

Zu weit aber darf der Nebensatz auch nicht von dem bezüglichen Worte des Hauptsatzes abliegen; besonders wenn andere Worte dazwischen treten, auf die man ihn nun fälschlicherweise beziehen könnte, wie das in den folgenden Beispielen der Fall ist: „Nû nam der zwelver iegeslich zwelf tûsent ritter zuo sich, die ich dâ vor hân genant“, Strickers Karl 51 b (Schilter). „Der Maler N. malt Bildnisse zu den billigsten Preisen, die in jeder Beziehung als gelungen dürfen bezeichnet werden.“ Namentlich dürfen zu Appositionen verkürzte Adjektiv- und Adverbialsätze nicht zu weit von ihrem Substantiv abliegen, und an die Spitze des Hauptsatzes dürfen sie nur dann gestellt werden, wenn sie das Subjekt mit demselben gemein haben. Mithin ist es nicht richtig zu sagen: „Tiefgebeugt von dem unerbittlichen Schicksal, entriß mir der Tod meinen geliebten Mann“ (statt: „verlor ich durch den Tod usw.“). Oder: „Noch betrübt über das Hinscheiden unserer Schwester, raubte uns der Tod abermals unsern Bruder“ (statt: „Während wir noch betrübt waren usw.“).

Noch zweierlei ist über die Zwischensätze zu bemerken: sie dürfen nicht zu lang sein, und es dürfen ihrer nicht zu viele in einander geschoben werden. Lange Zwischensätze sind überall ein Übel: je länger ein Zwischensatz sich ausdehnt, desto ferner tritt der Inhalt und Zusammenhang des übergeordneten Satzes, und zuletzt verliert man ganz den leitenden Faden. Wo aber dieser Übelstand nicht zu vermeiden ist, und dergleichen kommt oft genug vor, da kann man die Deutlichkeit am besten dadurch retten, daß man, sobald der Zwischensatz abgetan ist, den übergeordneten Satz entweder wirklich von neuem beginnt, oder doch mit einer kurzen Rückdeutung auf das bereits Dagewesene fortsetzt. Ein althochdeutsches Beispiel und zugleich einen Beleg für den Barbarismus des elften Jahrhunderts bietet

Willirams Erklärung des Hohen Liedes 33, 26: „Ih gescaffo daz die keisere unte die cuningâ unte andere werltvurston die nu sizzent in demo hêrstuole, unte sie wider dir superbiunt mit liste unte mit grimme alse die pardi unte die lewon, daz sie adorabunt vestigia pedum tuorum.“ Was dann ferner die Einschaltung von Nebensätzen in Nebensätzen anbelangt, so muß man sich besonders hüten, den zweiten Nebensatz gleich hinter dem Fügeworte des ihm übergeordneten ersten einzuschalten: es muß jedesmal wenigstens auch schon das Subjekt da gewesen sein, damit man doch einigermaßen etwas von dem Inhalt des oberen Nebensatzes in Händen habe und dadurch befähigt sei, das Verhältnis beider Sätze zueinander aufzufassen und zu beurteilen. Es ist also falsch, wenn Wilhelm von Humboldt sagt: „Es genügt, wenn, da der Geist immer unbewußt danach verfährt, er für jeden einzelnen Teil einen solchen Ausdruck findet, der ihn wieder einen andern mit richtiger Bestimmtheit auffassen läßt,“ eine Periode, die gegen die Regel fehlt, welche sie selber ausspricht. Bei einer solchen Behandlung der Nebensätze wird die Periode ungefüge und unverständlich, und es ist beständiger Anlaß gegeben zu sogenannten Anakoluthien, zu fehlerhaften Konstruktionsveränderungen. So ist es z. B. ein gewöhnlicher Fehler, Nebensätze, welche durch einen temporalen, kausalen oder kondizionalen Zwischensatz unterbrochen sind, nachher so weiter zu führen, als wären sie selbst unabhängige Hauptsätze. Z. B. „Klopstock hat sich gewisse Gegenstände der Religion so eingedrückt, daß, wenn er im Laufe der Erzählung oder der Betrachtung auf sie gerät, so verweilt er dabei und bricht in Empfindungen aus, die bei dem Leser nicht genug vorbereitet sind.“ Ähnliche Beispiele in Luthers Bibelübersetzung: 1 Kön. 9, 8; 2 Kön. 18, 21; Jes. 36, 6; Luc. 16, 26; Joh. 11, 22. 31; Röm. 3, 19; Hebr. 13, 23. In der alten Sprache kommen dergleichen steife Satzgebäude nicht vor: entweder erlaubte man sich eben noch Anakoluthien, man beschloß den Satz anders, als er begonnen war, z. B. „Sô

werdent dîne doctores quasi botri vineae, wante si iro auditores, der sie zêrist ziehent mit lacte historiae, sô sie ieht robustiores sensibus werdent, sô trenchent sie se mit vino mysteriorum", Williram 65, 4; oder man pflegte da den zweiten Nebensatz voranzustellen, z. B. „Kebôt er, sie nerûmdin Ravenna êr demo tagedinge daz er in lègeta, daz man sie under ougôn zeichendi" (im Antlitz brandmarken sollte), Boeth. 23.

Die Einschaltung von Nebensätzen in Nebensätzen ist besonders dann ein Übelstand, wenn sie stufenweise immer weiter schreitet, wenn in den eingeschalteten wieder einer eingeschaltet wird usf., so daß man zuerst eine Reihe von lauter Satzanfängen, dann eine zweite Reihe von lauter Satzschlüssen hat, und die Periode aussieht, wie ein Pack Schachteln, von denen eine in der andern steckt. Beispiel jene Bekanntmachung einer preußischen Behörde: „Der, der den, der den den 25. August noch stehenden Laternenpfahl umgeworfen hat, kennt, ist ersucht, ihn gehörigen Orts anzuzeigen." Oder: „Die Gesetze der Schwere, wie sie Newton und andere große Astronomen, welche dadurch einen Ruhm, der bis in die Ewigkeit dauern wird, erlangt haben, aufstellten, sind jetzt allgemein bekannt." Der gleiche Fehler kommt schon innerhalb einfacher Sätze vor, bei einzelnen Worten, indem man gleichartige Bekleidungen eine der andern usf. unterordnet und je eine in die andere hineinschiebt z. B.: „Man meldet noch die Verhaftung von zwanzig jungen Leuten, die eingestanden, daß sie zu einem von einem vor einem Monat getöteten Diener des Herrn von Mesnard befehligten Haufen gehört hätten."

Ebenmaß in der Stellung beigeordneter Satzglieder und Nebensätze. Einander beigeordnete einzelne Satzglieder werden der Regel nach nebeneinander gehalten, eine Regel, die wenigstens in der Prosa nicht darf außer acht gelassen werden. Ein auffallendes Beispiel von Verletzung dieser Regel bietet eine Periode Wilhelm von Humboldts, wo das eine Prädikat in die Mitte zwischen mehrfache Subjekte gestellt ist: „Durch ein-

zelne Bilder der Phantasie den Geist auf einen hohen und weitumschauenden Standpunkt zu führen, ist die schöne Bestimmung des Dichters, vermittelst durchgängiger Begrenzung seines Stoffes eine unbegrenzte und unendliche Wirkung hervorzubringen, durch Ein Individuum einer Idee Genüge zu leisten, und von Einem Punkte aus eine ganze Welt von Erscheinungen zu eröffnen." Wie mit einzelnen Satzgliedern, so verhält es sich auch mit ganzen beigeordneten Nebensätzen. Sie müssen immer nebeneinander stehn, entweder vor oder nach dem Hauptsatze oder in denselben eingeschaltet; sie dürfen nie durch ihn getrennt werden. Eine merkenswerte Freiheit der alten Sprache ist es, Perioden, die aus einem zusammengesetzten Vordersatz und einem Nachsatz bestehn, so zu bauen, daß der Nachsatz mitten inne zwischen die beiden Teile des Vordersatzes eingeschoben wird. Dergleichen findet sich noch bei Luther: „Nun ich alt bin, soll ich noch Wollust pflegen, und mein Herr auch alt ist", 1 Mos. 18, 12. „Und der noch nicht ist, ist besser, denn alle beide, und des Bösen nicht inne wird, das unter der Sonne geschieht", Pred. Salom. 4, 3.

Ebenmaß in der Stellung ungleichartiger Nebensätze. Nebensätze, die nicht in derselben Beziehung zum Hauptsatze stehn, die also nicht einander beigeordnet, die aber auch nicht einer dem andern untergeordnet sind, dürfen nicht nebeneinander gestellt, sondern diese müssen durch den Satz, der ihnen übergeordnet ist, oder durch ein Stück desselben getrennt werden. Mit Recht sagt also Wieland: „Immer wird viel Behutsamkeit vonnöten sein, damit wir den Menschen, indem wir ihnen Gutes zu tun glauben, nicht Schaden zufügen, wenn unsere Arznei noch schlimmere Wirkungen tut, als das Übel ist, dem wir abhelfen wollen." Falsch ist es dagegen zu sagen: „Wird der Geist sich's nicht mit der frohesten Zuversicht sagen, daß er sich unversehrt und frei in die höhern Verbindungen hinüber retten wird, deren Mitglieid er schon ist, sobald ihn der Tod von der Erde vertreibt?" Hier sollte der Adjektivsatz

„deren Mitglied er schon ist“ unmittelbar dem Worte angereiht werden, zu dem er gehört.

c) Das rechte Ebenmaß in der *Verknüpfung* der Periodenglieder wird dadurch erreicht, daß man ein Hauptgesetz beobachtet, nämlich dies, die Verknüpfung nicht bloß nach dem Inhalt, sondern auch nach der Form der bezüglichen Sätze und Satzteile zu gestalten: richtet man sich bloß nach dem Inhalt, so wird man leicht und oft gegen die Grammatik, gegen die Regel der Richtigkeit verstoßen; richtet man sich nach der Form, so ist damit, weil ja die Form den Inhalt in sich schließt, meistens zugleich auf den Inhalt Rücksicht genommen, und man kann nicht wohl fehlen.

Wir wollen hier wiederum die Beziehung von Satz auf Satz mit der von Wort auf Wort zusammenstellen.

Was zuerst diese betrifft, so gilt es jenem allgemeinen Gesetze gemäß für einen Fehler, wenigstens jetzt und in der ausgebildeten Schriftsprache für einen Fehler, auf ein Wort hinzudeuten, das selber gar nicht vorkommt, sondern nur implicite in einem andern enthalten ist, einem andern davon abgeleiteten oder damit zusammengesetzten. Dergleichen Fehler finden wir jedoch bei den besten Schriftstellern der ältern wie der neuern Zeit. So sagt z. B. Schiller: „Tilly erschien in der Mitte des Winters an der Spitze von 20000 Mann vor Frankfurt a/O. wo er sich mit dem Überrest der Schaumburgischen Truppen vereinigte. Er übergab diesem Feldherrn die Verteidigung Frankfurts mit einer hinlänglich starken Besatzung.“ „Niowiht ne ist hârlôs noh zanelôs âne daz siu haben solta unde aber ne hât“, Aristot. Org. 336.

So darf man denn auch keinem zusammengesetzten Substantiv eine Bekleidung beigeben, die nur auf den ersten Teil dieser Zusammensetzung geht. Dagegen fehlt namentlich die Sprache des gewöhnlichen Lebens; aber auch die ältere Zeit bietet Beispiele: „dirre geladen wagenman“, Glosse zum Sachsenspiegel 2, 59; „schone wiphurre“, LB. 1, 393, 26. Unrichtige

Bekleidungen eines zusammengesetzten Substantivs mit einem Genitiv sind z. B. die Todesnachricht Napoleons, ein Beförderungsmittel guter Sitten, Sittengemälde der Völker, Reinigungsdienst der Straßen, Zeichenlösung der Hunde (Basler Kantonsblatt), das wirksamste Verlängerungsmittel des menschlichen Lebens (Titel eines Buches von Zwierlein, Frankfurt 1817). Falsch sind ferner folgende präpositionell vermittelte Bekleidungen; Reisegelegenheit nach Zürich, Vorbereitungszeit auf die Ewigkeit, Pflichterfüllung gegen das Vaterland, Reisebeschreibung während der Ferien, Eisenbahnkonzession bis Basel, Reisetagebuch durch Deutschland, Reiselust nach Riesenheim (Chamisso, LB. 2, 1660, 10), Rußlands und Deutschlands Befreiungskriege von der Franzosenherrschaft (Titel eines Buches von Venturini, Leipzig 1816). Am häufigsten und bei der noch größeren Unmittelbarkeit der Verbindung noch auffälliger sind adjektivische Bekleidungen zusammengesetzter Substantiva wie: wohlriechender Wasserfabrikant, beinerner Knopfmacher (Basler Kantonsblatt), gedörrter Obsthändler, zahlreicher Familienvater, schwarze Hühnereier (Kreutzwalds und Löwes Estnische Märchen S. 34), ausgestopfte Tierhändlerin, aufgelöste Klosterjungfrauen, höchst gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und zu Land, billige Verkaufsanzeige, verwahrloste Kinderanstalt, gegenseitige Hilfsgesellschaft, reitende Artilleriekaserne, totgeborene Kindersärge, weißer Sklavenmarkt, Taverniers vierzehnjährige Reisebeschreibung, ätherische Ölfabriken, roher Seidenhändler, harte Strafanwendung (Augsb. Allgemeine Zeitung), toller Hundsbiß, alter Weibersommer, Lieder für arme Kinderanstalten (Knapp), kurzer Aufenthaltsort, goldenes Hochzeitsgeschenk, spanische Schuldinhaber, unverzinsliche Vorschußkasse, physikalischer Instrumentenmacher, wollener Strumpfweber, fortschreitendes Bewegungsprinzip, körperlicher Bildungsunterricht, rote Schneckenbrühe, kleines Kindergeschrei, kleine Fingerspitze, französische Pensionsanzeige, gezogenes Geschützsystem, indianische Feigenhecke, gegenseitige Versicherungsgesellschaft gegen den Hagel,

roter Weintrinker, wilder Schweinskopf, schwarze Kaffeetasse, bittre Mandelseife, blödsinniger Kinderarzt usw. Einiges, was ganz und gar derselben Art ist, ist so üblich geworden, daß wir uns daran nicht mehr stoßen, sondern alle Welt es gebraucht, als wäre nun das in vollkommener Ordnung: z. B. deutsche Sprachlehre, griechische Literaturgeschichte, bayrische Bierbrauerei, königlich bayerische Oberaufschlagsamt-Kontrolleurs-Witwe, schwarzer und roter Adlerorden, Verein für ältere Geschichtskunde, Lebensbeschreibung Karls des Großen, Stundenverzeichnis des Gymnasiums, grober Sünder usw. Man sieht, was die Gewohnheit macht.

Eben jenes Gesetzes wegen ist endlich auch Rücksicht zu nehmen auf Geschlecht und Zahl der Worte: man darf auf ein Neutrum wieder nur in neutraler, auf einen Singular wieder nur in singularischer Form zurückdeuten. Zuweilen widerstreitet aber doch die grammatische Form zu sehr der Wirklichkeit und dem konkreten Begriff: da gewinnt denn im weiteren Gange der Rede das natürliche Geschlecht alsbald auch das Übergewicht, wenigstens wo man nicht gar zu pedantisch sprechen will. Es werden also z. B. Weib, Fräulein, Mädchen, Frauenzimmer, Kind, Väterchen, Mütterchen im weiteren Verlaufe als Feminina oder Maskulina verstanden und dementsprechend persönliche Singulare von kollektivem Sinn als Plurale. Z. B. „Die Menge, die dich zerstreuen, werden so viele sein als ein dünner Staub", Jes. 29, 5. „Dô sand ein rât nâch im, und muotetent im an in ze sagen" usw., Justinger 78. „Eine falsche Zunge hasset, der ihn strafet", Sprüche 26, 28. „Ein Mädchen schön und wunderbar. Sie war nicht in dem Tal geboren" (Schiller). Dergleichen Veränderungen von Genus und Numerus nennt die griechische Grammatik *synesis* (d. h. Zusammentreffen, Zusammenfließen), die lateinische *constructio ad sensum*.

Eben jenes Grundgesetz nun und eben solche Freiheiten in der Beobachtung desselben walten auch bei der Verknüpfung ganzer Sätze. Namentlich kommen hier die zusammengezogenen

Sätze in Betracht. Verbundene, nämlich durch eigentliche Bindewörter verbundene Sätze können nur dann zusammengezogen werden, d. h. es ist nur dann erlaubt, den Begriff oder die Begriffe, die sie miteinander gemein haben, bloß einmal auszusprechen, sobald diese Begriffe nicht nur dem Inhalte, sondern auch der grammatischen Form nach miteinander übereinstimmen und so in beiden Beziehungen wirklich beidemal dieselben sind. Es genügt z. B. nicht, daß in zwei verbundenen Sätzen der Begriff *Herr* bloß dem Inhalte nach vorhanden sei: er muß auch, wenn auf diesem Punkte die Zusammenziehung vor sich gehn soll, in beiden Sätzen gleiche Form haben, in beiden Subjekt oder in beiden Objekt sein. Man darf also nicht sagen: „Das erst ist die vollkommene Freiheit, einen Herrn weder zu haben noch zu sein“ (statt: „weder einen Herrn zu haben, noch ein Herr zu sein“). Es darf aber auch nicht umgekehrterweise zwar die Form beidemal die gleiche, aber der Inhalt ein verschiedener sein, wie z. B. in folgenden Perioden: „Den älteren Sohn hatte der Fürst verloren und nur den jüngeren noch am Leben.“ „Der Spaziergang erstreckt sich der ganzen Länge des Seeufers nach, nimmt aber schon um vier Uhr ein Ende.“

Ungenauigkeiten kommen namentlich bei der Zusammenziehung verbundener Nebensätze vor. In der älteren Sprache findet sich dergleichen von aller Art, aber auch die neuere, selbst in der Feder der besten Schriftsteller, ist nicht frei davon. Wenn z. B. zwei Nebensätze gleiches Fügewort haben, dieses aber in verschiedenem Kasus steht, so sollte es eigentlich beidemal ausgesprochen werden. Goethe setzt in diesem Falle das Fügewort nur einmal, nur im Beginn des ersten Nebensatzes, z. B.: „Dieses Anerbieten, das ich für kein leeres Compliment halten durfte und für mich höchst schmeichelhaft war, lehnte ich jedoch dankbarlichst ab.“

Ein anderer häufiger Fehler ist der, daß man von zwei verbundenen Adjektivsätzen den zweiten nicht mit dem Füge-

wort, dem pronomen relativum, einleitet, sondern statt dessen ein pronomen personale oder demonstrativum einschaltet. Beispiel: „ Die Gesellschaft ward unterwegs von Seeräubern überfallen, die sie anfangs zwar nach einem kurzen Gefechte zurücktrieben (Synesis), bei dem zweiten Anfalle aber von ihnen überwunden wurden“ (statt: von denen sie aber usw.), Fischer, Geschichte des t. Handels 1, 259. Oder: „Hier lag ein Dorf, dessen Namen ich zwar nicht kannte, mich aber wohl erinnerte schon früher in demselben gewesen zu sein“ (statt: „in dem ich mich aber usw.“). „Um der Sünde willen Jerobeams, die er tat und damit Israel sündigen machte“, 1. Könige 15, 30.

Noch ärger ist es, wenn der zweite Nebensatz eigentlich dem ersten untergeordnet sein sollte, aber doch mit demselben zusammengezogen und nur das Fügewort dieses ersten ausgesprochen wird, als ob sie einander beigeordnet wären und das Fügewort gemein hätten. So z. B.: „Hier befand sich der Käfig des Vogels, in welchem dieser die Nacht zuzubringen pflegte, bei Tage aber frei nach Nahrung umherflog“ (statt: „während er bei Tage usw.“).

So viel von der Überschaulichkeit; wir haben nur die wichtigsten Regeln besprochen und die, gegen welche am häufigsten gefehlt wird.

Nächst der Überschaulichkeit, die teils durch Hervorhebung einzelner, teils durch Ebenmaß aller Glieder bezweckt und hervorgebracht wird, verlangt man von einer Periode auch noch **Wohlklang;** es stellt sich damit neben jene mehr materiellen Forderungen noch eine ganz und gar formelle.

Wohlklang wird aber gleich der Überschaulichkeit gefordert, um der letzten und hauptsächlichen Aufgabe willen, die jede prosaische Darstellung zu erfüllen hat, um der verständigen Deutlichkeit willen, und um die Überschaulichkeit zu unterstützen. Denn die Sinne haben auf die Seele, der sie das äußerlich Wahrgenommene und Empfundene mitteilen, eine so entschiedene Einwirkung, und Lust oder Unlust der Sinne be-

fördern oder stören so sehr die Seelentätigkeit, daß auch eine sprachliche Darstellung, welche dem Gehör wohlgetan hat, leichter verstanden, leichter überschaut, leichter reproduziert wird als eine, die das Gehör durch Mißklang verletzt.

Also auch Wohlklang wird von einer Periode gefordert, und auch dieser nur um der Deutlichkeit willen. Dabei sind aber *Wohlklang* und *Wohllaut* nicht zu verwechseln. Der Wohllaut beruht auf der Wahl und der Mischung der einzelnen Vokale und Konsonanten; darauf, daß stärkere und schwächere, hellere und dunklere Vokale, härtere und weichere, schwerere und leichtere Konsonanten miteinander abwechseln; daß sich nicht derselbe Laut zu viel mal hintereinander wiederhole, außer wo es etwa ausdrückliche und wohlbegründete Absicht ist und dergleichen. Indessen das sind Dinge, die den Bau der Periode gar nichts angehn, sondern die nur bei der Wahl der einzelnen Ausdrücke und zum Teil auch nur für den dichterischen Stil in Betracht kommen; überhaupt aber möchte es schwer sein, und geradezu verwegen wäre es, darüber umfassende Regeln geben zu wollen: denn wer könnte dabei all die Besonderheiten der Sprechenden und der besprochenen Gegenstände vorsehen, auf die doch notwendig müßte Rücksicht genommen werden? Will man hier eine Regel geben, so ist es etwa nur diese ganz allgemeine: Denke richtig und gib jedem Begriff den angemessenen Ausdruck: es liegt in der Sprache eine solche Notwendigkeit der Form, eine so innige Beziehung zwischen Form und Inhalt, daß alsdann die Worte sowohl für sich als in ihrer Verbindung mit andern gerade den rechten Laut und Wohllaut haben werden.

Vom Wohllaut also, der auf der Wahl und Anordnung der einzelnen Vokale und Konsonanten beruht, ist nicht weiter zu reden, sondern vom Wohlklang.

Der Grund des Wohlklangs aber liegt in einer anderen Seite der sprachlichen Gestaltung, im Ton, im Akzent; nicht in den Lauten, sondern in der Betonung, welche sie begleitet;

nicht in irgend einem Wechsel vokalischer und konsonantischer Laute, sondern in dem Wechsel höherer und tieferer Töne, also in der rhythmischen Gliederung der Akzente. Und das geht wirklich die Periode in ihrer Gesamtheit, geht wirklich den Bau derselben an und unterliegt auch sehr wohl einer Berechnung und Bestimmung durch feste durchgreifende Regeln.

Der Grundrhythmus der deutschen Sprache ist der trochäische, er besteht in dem Wechsel von betonten und unbetonten, von hochtonigen und tieftonigen Silben, von Hebungen und Senkungen: das Wort *raten* z. B. enthält eine betonte und eine unbetonte Silbe, *ratsam* eine stärker und eine schwächer betonte, eine hochtonige und eine tieftonige. Dies Verhältnis ist natürlich, weil es eine Grundregel der deutschen Sprache ist, daß auf die erste Silbe eines Wortes der höhere oder der einzige Ton fällt; hiervon machen nur Komposita eine Ausnahme. Den einzelnen Worten können wir nun auch hier wieder die Sätze parallel gegenüber stellen. Wie die einzelnen Worte trochäisch sind, so ist auch der Rhythmus des einfachen Satzes und der Periode ein trochäischer: auch der Satz beginnt mit einem gehobenen Gliede und endigt mit einem gesenkten; er kann mithin als ein einziger Trochäus aufgefaßt werden. Dieser trochäische Rhythmus zeigt sich schon bei dem einfachsten Satze. Jeder Satz beginnt, wenn er die gewöhnliche Wortfolge hat, mit dem würdigsten Worte, dem Subjekt und dem Verb, und schließt mit dem minder bedeutenden. In dem Satze: „Gott lenkt die Welt“ bilden das Subjekt und das Verb die Hebung, das Objekt die Senkung. Wenn aber ein anderes Glied als das Subjekt den Hauptton hat und die höchste Würde anspricht, so darf das Subjekt nicht an der Spitze des Satzes bleiben, es tritt eine Hauptinversion ein, wodurch wiederum der trochäische Rhythmus hergestellt wird, z. B. „Also hat Gott die Welt geliebt“; hier ruht auf dem ersten Worte der Hochton; der Schluß des Satzes ist tieftonig. Eine Ausnahme von dieser allgemein gültigen Regel machen bloß die Fragesätze: hier ist der Rhythmus

des Satzes ein jambischer, die Stimme erhebt sich am Ende desselben um anzuzeigen, daß der Gedanke unvollständig sei; die Senkung soll erst durch die Antwort hinzugefügt werden. Abgesehen von dieser einen Ausnahme liegt die Senkung immer am Schlusse des Satzes. Es ist daher ein Fehler nicht bloß gegen die Überschaulichkeit, sondern auch gegen den Rhythmus, wenn man, wie wir schon früher (S. 469) gesehen haben, einen Satz durch Zwischensätze unterbricht, daß nur ein kleiner Teil übrig bleibt: z. B. „Welche Verantwortung ladet man sich auf, wenn man die Einsicht der Oberen zu unverdienten Nachlässen, womit nach einer notwendigen Folge andere wieder beschwert werden, verleitet.“ Das letzte Wort erhält auf diese Weise einen höhern Ton, als ihm eigentlich zukommt, und der Rhythmus des Satzes wird jambisch.

Die allgemeine Regel vom trochäischen Rhythmus spiegelt sich auch in der Gestaltung einzelner Satzglieder zurück: höher betonte Glieder treten vor die tiefer betonten. Das Substantiv z. B. ist wichtiger als das zu seiner Bekleidung dienende Adjektiv. Nun setzt freilich die heutige Sprache das Adjektiv vor das Substantiv, so daß jambischer Rhythmus entsteht; die alte Sprache verfuhr umgekehrt, sie setzte das Adjektiv gern hinter das Substantiv, ein Gebrauch, der in der dichterischen Sprache auch jetzt noch häufig genug ist. Umgekehrt verhält es sich mit der genitivischen Bekleidung eines Substantivums: während jetzt der Genitiv seinen Platz meist hinter dem bekleideten, regierenden Substantiv hat, stellte ihn die ältere Sprache vorzugsweise vor dasselbe, wie dies noch in vielen Zusammensetzungen zu sehen ist, z. B. Freundesdienst, Kindespflicht, Liebeslied, Andachtsbuch.

Besonders deutlich zeigt sich das Streben nach trochäischem Rhythmus da, wo mehrere voneinander abhangende Verbalformen einen Satz beschließen. Nach der strengen Wortfolge sollte man also z. B. sagen: „Der Fromme glaubt nicht, daß ihn Gott verderben lassen wollen werde.“ Zwischen den vier letzten Worten ist aber kein trochäisches Verhältnis mehr, sie

bilden vielmehr einen Päon primus (—⏑⏑⏑). Wie nun dieser Fuß auch da, wo es auf rhythmische Zusammenstellung von Silben ankommt, im Deutschen wegen der Aufeinanderfolge von drei unbetonten Silben unmöglich ist, so duldet man auch nicht jenen Päon von Worten, sondern man stellt sie so um, daß der Satz trochäischen Schluß erhält und sagt: „Der Fromme glaubt nicht, daß ihn Gott werde wollen verderben lassen."

Von der rhythmischen Gestaltung des Satzes im allgemeinen unterscheidet sich wesentlich die rhythmische Anordnung der einzelnen Silben. Diese gehört zur Technik der Poesie, wo schöne Form verlangt wird. In der deutschen Poesie überwiegt bei weitem der jambische Rhythmus, und es beruht hierauf eben auch die Verschiedenheit von der Prosa. Diese, als der unmittelbare Ausdruck des Verstandes, bleibt bei dem trochäischen Rhythmus stehn, und in demselben Grade, als die Poesie das Widerspiel gegen die Prosa zu halten trachtet, wird in dieser alles vermieden, was in die poetischen Rhythmen hinüberspielen könnte. Aber auch der trochäische Rhythmus darf in der Prosa nur im ganzen und großen vorkommen, und es gilt als ein Fehler, wenn in einem Satze Silbe für Silbe Hebung und Senkung miteinander wechseln, wenn die einzelnen Worte Trochäen bilden, wie etwa in folgendem Satze: „Wenn wir immer glücklich und zufrieden leben wollen, müssen wir vor allen Dingen nicht so viel bedürfen." Oder bei Wieland: „Die Streitigkeiten mußten unvermerkt den Geist der Liebe, der Eintracht ersticken, der aus allen Gemeinden einen einzigen Leib, deren Seele Christus wäre, hätte machen sollen."

Nicht minder falsch ist es, wenn die Prosa in daktylischen Rhythmus verfällt: z. B. „Grünende Matten und blühende Bäume wechseln, so weit man das Auge sendet;" oder wenn man in Jamben hinein gerät, was da besonders häufig ist, wo man sich aus der Abhandlung in das Gebiet der Rede oder aus der Erzählung in das der Poesie verliert. Dergleichen findet sich

nicht selten in Schleiermachers Monologen, bei Achim von Arnim und namentlich in Geßners Idyllen.

Aus rhythmischen Gründen sind auch die mehrmaligen Wiederholungen ähnlicher Wendungen zu vermeiden; sie erzeugen leicht einen widrigen Gleichklang. Insbesondere gilt dies von der Anhäufung mehrerer Genitive, von der Konstruktion eines Infinitivs mit *zu* hinter einem Infinitiv mit *zu*, von der Einschaltung eines Zwischensatzes in einen andern Zwischensatz. Auch mehrere gleichgebaute Hauptsätze aufeinander folgen zu lassen, ist ein Fehler, weil dadurch der gleiche syntaktische Rhythmus wiederholt wird. Eine Ausnahme hiervon ist nur dann gestattet, wenn ein innerer Parallelismus der Sätze stattfindet, namentlich wenn die Gedanken eine Klimax bilden. Mit vollem Recht sagt daher Lessing: „Einen elenden Dichter tadelt man gar nicht, mit einem mittelmäßigen verfährt man gelinde, gegen einen großen ist man unerbittlich.“ Wo aber kein derartiges Verhältnis waltet, vermeidet man die Gleichmäßigkeit: man läßt lieber eine materielle Steigerung eintreten und gibt dem letzten Teil eine größere Ausdehnung: z. B. „Der Dichter soll zwar die Einbildungskraft anregen, aber nicht so, daß er die Vernunft zerrütte; er soll den Witz schärfen, aber nicht so, daß die geselligen Tugenden leiden; er soll die Liebe besingen, aber nicht so, daß wir ihren Ausschweifungen oder gar ihren natürlichen Ausartungen Beifall zollen.“

Es fragt sich nun, wie sich die im vorhergehenden besprochene Regel auf Vordersatz und Nachsatz anwenden lasse. Vordersatz und Nachsatz einer Periode werden als Hebung und Senkung gesprochen; im erstern steigt die Stimme, im letztern fällt sie, sinkt sie herab. Und das mit vollem Rechte. Der Nebensatz ist der Auszeichnung und Hervorhebung wegen vorangestellt und trägt darum auch den Hauptton, während der Hauptsatz die Senkung bildet. Dieses Verhältnis erklärt sich durch Vergleichung mit den zusammengesetzten Substantiven: da bildet der zweite Bestandteil die Grundlage des Ganzen; der erste

Teil aber, der jenen nur näher bestimmen hilft, trägt den Hochton, z. B. Kirchturm. So erhält denn auch der Nebensatz, der durch eine Hauptinversion zum Vordersatz geworden ist, den stärkern Ton, während der Nachsatz in die Senkung fällt. In diesem Verhältnis findet auch das Gesetz seine Erklärung, daß man Nachsätze nicht gern aus mehreren aneinander gereihten Gliedern bestehn läßt; denn es ist unschön, wenn die Senkung einer Periode aus mehreren Teilen besteht, so daß sich gleichsam ein daktylischer Rhythmus ergibt. Darum ist folgende Periode von Fr. H. Jacobi nicht mustergültig: „Wenn sich der Andrang übler Laune dir verkündigt, wenn die Miene, die Bewegungen eine feindliche Stimmung des Gemütes verraten wollen, wenn sich eine Neigung zu beleidigen und zu kränken der Seele bemächtigt, so gewinne es dann wenigstens über dich, die Szene, die dich umgibt, in Gedanken zu verändern; lege die Personen, die du verletzen möchtest, in das Grab, wo du nichts mehr gut machen kannst.“ So fehlerhaft es ist, mehrere gleich gesenkte Sätze nebeneinander zu stellen, so tadellos ist es dagegen, wenn von den mehreren Gliedern des Nachsatzes je eines einem Gliede des Vordersatzes parallel läuft: in diesem Falle sind gewissermaßen zwei Perioden ineinander geschoben. Beispiel: „Wenn wir auch alles betrachtet haben, was die Natur uns zeigt, wenn wir auch alles genossen haben, was sie uns darbietet, wenn wir auch alles geleistet haben, was in ihrem Gebiete sich tun läßt, unser Durst nach Erkenntnis ist noch lange nicht gestillt, wir sehnen uns nach mehr Wahrheit und Licht; unser Wunsch nach Wohlsein ist noch lange nicht befriedigt, wir schmachten nach einem höhern Genuß; unserm Triebe nach Vollkommenheit ist noch lange nicht Genüge geschehen, er kennt ein höchstes Ziel, er strebt nach unendlichem Fortschritt“ (Reinhard). In solchen Perioden besteht der Nachsatz nicht aus mehreren zusammengehörigen Senkungen, sondern je einer Hebung des Vordersatzes stellt sich eine Senkung des Nachsatzes gegenüber. Gegen Perioden mit

mehrgliedrigem Vordersatze ist nichts einzuwenden, wie denn auch eine mehrfache Hebung keine Bedenken erregt, wie eine mehrfache Senkung; der Rhythmus einer solchen Periode entspricht dann dem Antibacchius (— — ⏑) oder dem Epitritus quartus (— — — ⏑). Auch hiefür ein Beispiel von Jacobi: „Daß mein Geist das Unendliche denkt, daß er in diesem Gedanken eine Seligkeit fühlt, die weit über alle irdische Größe hinausgeht, daß eben diese Seligkeit, wenn ich ihren Quellen nachspüre, mit der Reue über das Verschwinden des sinnlich Großen so eng zusammenhängt, alles das beweist, daß nicht die eng begrenzte Welt die Heimat meines Geistes ist.“ Auf solche Weise gewinnt nun freilich der Vordersatz durch die Mehrzahl seiner Glieder ein starkes Übergewicht über den Nachsatz; er würde denselben ganz erdrücken, wenn man diesen nicht durch den Inhalt, durch die Kraft des Gedankens stärkte: ja gerade die Kürze des Nachsatzes kann zur Verstärkung des Gedankens und zur Ausgleichung des Übergewichtes dienen. Vgl. Klopstock LB. 2, 852, 35—853, 13. Fehlt es dem Nachsatze an einem solchen Gegengewichte durch die Inhaltsschwere des Gedankens, so kann er sich dem mehrgliedrigen Vordersatze gegenüber nur durch die Masse, den Reichtum an Worten und Nebensätzen usf. behaupten. Beispiel: „Ist jemand in einer löblichen Freiheit, umgeben von schönen und edeln Gegenständen, im Umgang mit guten Menschen aufgewachsen, haben ihn seine Meister das gelehrt, was er zuerst wissen mußte, um das übrige leichter zu begreifen, hat er gelernt, was er nie zu verlernen braucht, wurden seine ersten Hoffnungen so getrübt, daß er das Gute kräftig, leicht und bequem vollbringen kann, ohne sich irgend etwas abgewöhnen zu müssen: so wird dieser Mensch ein reineres, vollkommeneres und glücklicheres Leben führen als ein anderer, der seine ersten Jugendkräfte im Widerstand gegen den Irrtum zugesetzt hat.“

Wenn endlich die Glieder einer Periode nicht im Verhältnis von Vordersatz und Nachsatz stehn, wenn sie einander

beigeordnet sind, so kann von jenem rhythmischen Gesetze nicht die Rede sein. Bei der Verbindung von Hauptsätzen durch *und*, *oder* usf. bildet jedes Glied der Periode ein rhythmisches Ganzes für sich: z. B. „Wünsche können ohne Kraft und ohne Talente sein; aber nie sind Kraft und Talente ohne Wünsche." Hier bildet die Periode einen Ditrochäus (— ⏑ — ⏑), jedes Glied derselben hat eine Hebung und eine Senkung. Bei so gestalteten Perioden fallen denn auch für den zweiten Teil die Beschränkungen weg, die sonst für den Nachsatz gelten: hier erregt die Mehrgliedrigkeit keinerlei Bedenken: z. B. „Gott ist die Liebe; also können wir ihm uns und unser Schicksal ruhig übergeben; also dürfen wir nicht ängstlich für die Zukunft sorgen."

2. Der Stil der Einbildung.

Wir gelangen nunmehr zu der zweiten Gattung des Stils, die wir im Anschluß an einen altüberlieferten Sprachgebrauch auch den *mittleren* Stil nennen mögen. Die bisher besprochene erste Gattung, der niedere Stil, dient den Mitteilungen des Verstandes, deren Gegenstand die Wahrheit, deren Zweck die Belehrung ist: demgemäß ist die charakteristische Eigenschaft des niederen Stils die Deutlichkeit, Deutlichkeit sowohl in der Wahl der Worte als in deren Anordnung; diese verständige Deutlichkeit zum Behuf der Belehrung duldet keine anderen Worte als die eigentlichsten, seien das auch zugleich die unsinnlichsten, und keinen anderen Rhythmus als den, welcher der Sprache von Natur eigentümlich ist, und auch diesen nur im Verhältnis der Worte zu Worten, der Satzglieder zu Satzgliedern, nicht aber der Silben zu Silben.

Bei der zweiten Stilgattung treten uns ganz andere Zwecke und Mittel entgegen, ganz andere Merkmale und Forderungen. Hier liegt als Gegenstand nicht unmittelbar das Wahre vor, sondern das Schöne, das Wahre nur insofern, als es zugleich und zu allervorderst schön ist. Des Schönen kann sich aber die Seele nur bemächtigen, indem sie es unter den Formen der

sinnlichen Wirklichkeit anschaut; wogegen das Wahre von diesen Grenzen nicht eingeschlossen ist. Die Seelenkraft nun, die sich tätig zeigt, wo es das Gebiet der sinnlichen Wirklichkeit gilt, ist die **Einbildung,** die Einbildung in ihren zwei sich beständig durchkreuzenden und hilfreich ergänzenden Richtungen, der *Phantasie* und der *Erinnerung:* als Erinnerung entspricht sie dem Verstande, insofern er erfährt, als Phantasie, insofern er urteilt. Es handelt sich hier also um Darstellung und Mitteilung auf dem Grunde der Einbildungskraft, um eine Produktion derselben auf seiten des Darstellenden, um eine Reproduktion durch eben dieselbe auf seiten des Hörers oder Lesers. Diejenige sprachliche Darstellung nun, in welcher die Einbildung zur Einbildung spricht, heißt *Poesie.* Es liegt jedoch nicht die gesamte Poesie in dem Gebiete der Einbildung: an einer Gattung derselben hat, wie das früherhin (S. 156. 420) ist ausgeführt worden, das Gefühl vorwaltenden Anteil, an der *Lyrik*: somit bleiben uns zunächst für unsere jetzige Betrachtung nur die beiden anderen Hauptgattungen, das *Epos* und das *Drama*, das Epos, welches das Vergangene als vergangen erzählt, das Drama, welches das Vergangene als gegenwärtig darstellt. Soll aber dies Vergangene in seiner rechten sinnlichen Wirklichkeit gestaltet erscheinen und wiedergestaltet werden können, so muß die Art und Weise der Darstellung anschaulich sein, und es ist, wie vom prosaischen Stile des Verstandes *Deutlichkeit* gefordert wird, das charakteristische Erfordernis für den poetischen Stil der Einbildung die *Anschaulichkeit.*

Also **Anschaulichkeit.** Da gelten jedoch eine nähere Bestimmung und eine Einschränkung. Die Anschaulichkeit ist zwar das charakteristische, ist das wesentliche und hauptsächliche Erfordernis des poetischen Stils, aber keineswegs das einzige und ausschließliche. Wenn die Poesie auch zunächst und hauptsächlich auf der Einbildung beruht, so hat doch auch der Verstand an ihren Schöpfungen einen gewissen Anteil, zwar einen untergeordneten und mehr negativen, insofern er

nur ordnet und wehrt und zügelt, aber doch immer einen Anteil. So nun auch in der Art und Weise der poetischen Darstellung, im poetischen Stil: Anschaulichkeit für die Einbildung ist freilich die Hauptsache, aber darum sind die Rechte des Verstandes, ist die Deutlichkeit nicht außer Augen zu lassen: sie macht sich immer noch geltend, wenn schon in zweiter Linie, mehr implicite als explicite, und bei der einen Art des poetischen Stils mehr als bei der anderen.

Wir haben nämlich schon früher (S. 423) innerhalb dieser mittleren von den drei Hauptgattungen des Stils wiederum drei Arten unterschieden, eine niedere, eine mittlere und eine höhere Art. Als niedere Art haben wir die komische, als mittlere die epische, als höhere die tragische Poesie hingestellt. Von diesen drei Arten zeigt nur die mittlere, nur die Epik, das Gesetz der Anschaulichkeit in seiner reinsten und am mindesten beschränkten Geltung: die Epik ist eine so unverkümmerte Schöpfung der Einbildungskraft, wie sonst keinerlei Dichtung, und es werden deshalb die einzelnen Bemerkungen, mit denen wir jenes allgemeine Gesetz weiterhin zu entwickeln haben, sich vorzüglich und meistenteils auf die epische Poesie beziehen. Die komische und die tragische dagegen liegen jede an einer Grenze des Übergangs: bei jener übt noch der Verstand, bei dieser schon das Gefühl einen sehr merkbaren Einfluß sowohl auf die Anschauung als auf die Art und Weise der Darstellung. Denn in der komischen Poesie ist die Anschauung von Spott, in der tragischen von Wehmut begleitet; in der komischen gerät der Verstand, in der tragischen das Gefühl mit der Wirklichkeit in Widerspruch. Somit wird denn auch der Stil der komischen Poesie vieles in sich aufnehmen müssen, was sonst dem deutlichen Stil des Verstandes zukommt, und der Stil der tragischen Poesie vieles, was sonst dem leidenschaftlichen Stil der Lyrik eigentümlich ist, freilich stets in demselben Maße untergeordnet, als auch bei der ersten dichterischen Schöpfung selbst Verstand und Gefühl untergeordnet sind.

Unter diesen dreigliedrigen Stufengang von *Komik*, *Epik* und *Tragik*, wie er in dem Wesen der Poesie selbst organisch begründet ist, verteilen sich dann auch noch einige eigentümliche Zwitterarten von Poesie, die entweder auf seiten der Schöpfung poetisch, auf seiten der Darstellung aber prosaisch sind, oder umgekehrt auf seiten der Produktion prosaisch, auf seiten der Darstellung dagegen poetisch. Es ist dies einmal der *Roman*, d. h. das Epos in prosaischer Form, es sind dies ferner die verschiedenen Arten der *didaktischen Epik*, d. h. der prosaischen Lehre des Verstandes in epischer Form, es ist das endlich der *lehrhafte Dialog* und der *lehrhafte Brief*, d. h. wiederum prosaische Lehre auch in prosaischer Form, aber doch nach Art des Dramas abgefaßt. Von diesen drei Zwitterarten mag man den Roman seitwärts neben das eigentliche Epos stellen: denn er kann, was den Stil betrifft, beinahe alles mit diesem teilen, wenn man nur absieht von der rhythmischen Anordung der Worte; die lehrhafte Epik dagegen und der Dialog und der Brief gehören nur zu der niederen Art des poetischen Stils, die an der Grenze der Prosa liegt, und greifen noch um vieles mehr als die komische Poesie rückwärts hinüber in das Gebiet der bloßen verständigen Deutlichkeit.

Wir wollen jetzt jenes allgemeine Gesetz der Anschaulichkeit mit Rücksicht auf die angedeuteten Einschränkungen des näheren ausführen.

Anschaulichkeit wird durch zwei einander nah verwandte und ineinander fließende Mittel erreicht, durch *Sinnlichkeit* und durch *Lebendigkeit* des Ausdrucks: jene gilt für die Wahl der Worte, diese für die Anordnung derselben.

Was nun zuerst die **Sinnlichkeit** in der **Wahl der Worte** betrifft, so zeigt sich gleich hier der Unterschied der poetischen Darstellung von der prosaischen auf das Schärfste und Bestimmteste und in den mannigfaltigsten Beziehungen ausgeprägt. Die Prosa ist durch die Aufgabe der Deutlichkeit überall auf die zunächst liegenden und auf die gangbaren Worte angewiesen: sie gibt

nirgend einen bildlichen, nirgend einen uneigentlichen Ausdruck, sondern immer nur den ganz eigentlich bezeichnenden und unbildlichen: sie läßt daher abstrakte Begriffe auch in der Art und Weise der Darstellung abstrakt; sie verschmäht den Barbarismus, den Gebrauch fremder Worte nicht, insoweit er ein wohlgeeignetes Mittel ist, eben abstrakte Begriffe auch recht abstrakt zu bezeichnen; sie vermeidet dagegen den Neologismus, da neugeschaffene Worte gewöhnlich zu viel sinnliche Bildlichkeit besitzen und mithin mehr die Einbildung als den Verstand ansprechen; sie vermeidet den Archaismus und den Provinzialismus, die Anwendung veralteter und mundartlicher Wörter, weil diese nicht auf der gewohnten und gebahnten Straße der angenommenen Schriftsprache liegen. Das ist alles anders in der Poesie. Sie verschmäht das, worauf die Prosa ausgeht, und geht auf dasselbe aus, was jene verschmäht. Ihr kommt es vor allem auf das Konkrete an, auf sinnlichen Eindruck, auf sinnliche Faßlichkeit. Wo sie abstrakte Begriffe in sich aufzunehmen hat, werden dieselben auch gleich durch irgend eine bildliche Wendung versinnlicht, werden sie durch die Art und Weise der Auffassung und Darstellung zu konkreten gemacht Alles, was unsinnlich ist, ist ihr auch zuwider: deshalb vermeidet sie auch die fremden Worte überhaupt, besonders aber wiederum die, welche abstrakte Begriffe ausdrücken. Diese sind ihr doppelt untauglich, einmal weil es Worte von abstrakter Bedeutung, dann weil sie in der Fremdheit ihrer Laute doch nur tote Zeichen für diese Bedeutung sind: von intuitiver Perzeption und dergleichen kann ein Dichter nicht wohl reden; andere Fremdworte mag sich die Poesie eher gestatten, aber auch nur, sobald sie irgendwelche Sinnlichkeit und Bildlichkeit mit sich führen, wie z. B. Legionen der Engel, wo die Anspielung, die in dem fremden Begriff und Worte liegt, zur Versinnlichung der großen Zahl dient. Aus demselben Grunde, aus dem die Poesie den Barbarismus verschmäht, aus demselben verschmäht sie auch den Gebrauch der gar zu gangbaren und

alltäglichen Worte: denn auch diese haben, da ihr Gepräge sich im beständigen Umlauf abgeschliffen hat, da man sich ihrer ursprünglichen Sinnlichkeit und Bildlichkeit nicht mehr bewußt ist, auch diese haben nicht mehr jenen sinnlichen Ausdruck und Eindruck, dessen der poetische Stil bedarf: sie werden deshalb, wo es angeht, umgetauscht gegen minder gangbare, minder abgeschliffene, und somit ist für die Poesie im allgemeinen kein Fehler, was für die Prosa einer ist, kein Fehler der Archaismus, keiner der Neologismus, keiner der Provinzialismus. Im allgemeinen: denn Einschränkungen gelten auch hier. Der Gebrauch provinzieller, der Gebrauch veralteter oder neu erfundener Ausdrücke steht der Poesie natürlich nur insofern zu, als er eben dem Zwecke der Sinnlichkeit entspricht: sonst ist dergleichen hier ebensogut ein Fehler als in der Prosa. Wenn man mit vielen unserer Dichter Ausdrücke wie *Degen* und *Recke* wieder auffrischt, so ist damit eben nicht sonderlich viel gewonnen, da die jetzige Zeit mit dergleichen Worten entweder gar keine Anschauung verbindet oder eine falsche; sondern es müssen Worte sein, deren Sinn und deren Sinnlichkeit auch auf dem Grunde der jetzigen Sprache und der Schriftsprache etymologisch sogleich einleuchtet: wo das nicht der Fall ist, so dienen sie nicht einmal zur Deutlichkeit, viel weniger zur Anschaulichkeit.

Alles dies, was bisher als charakteristische Eigentümlichkeit des poetischen Stils gegenüber dem prosaischen ist aufgezählt worden, hat jedoch seine nächste Beziehung nur auf die mittlere und daran sich schließend noch für die höhere Art, nur für die Epik und die Tragik, nicht aber auf die niedere und nicht auch auf die erwähnten Zwitterarten von Poesie und Prosa. Der Roman z. B., wenn schon er ein Epos nur in prosaischer Einkleidung ist, wird sich doch dieser seiner prosaischen Einkleidung wegen mehr als das Epos vor gar zu ungewohnten Worten zu hüten haben; der lehrhaften Epik wird man eher als der reinen, eigentlichen Epik einen leblosen, abstrakten Aus-

druck zugute halten; die Satire aber, das komische Epos und das komische Drama, deren Sache der Spott und die Laune ist, bedürfen sogar, um diesen Widerspruch gegen die Wirklichkeit wahrnehmbar auszudrücken, häufig namentlich solcher Archaismen, die anderswo befremdlich, ja fehlerhaft und verletzend wären. Ich erinnere beispielsweise nur an die Jobsiade, dies komische, und an den Oberon, dies ernsthaft gemeinte Epos: in der Jobsiade sind all die archaistischen Wunderlichkeiten ganz prächtig an der Stelle, im Oberon nicht so: aber das ist ja eben der große Fehler dieser Wielandischen Dichtung, daß man fort und fort in neuen Zweifel gerät, ob dieses ernsthafte Epos nicht vielmehr ein komisches sei.

Ganz dasselbe, was vom Archaismus, gilt von der Anwendung und der Anwendbarkeit der Provinzialismen, einzelner Provinzialismen. Es kommt aber auch vor, daß nicht bloß einzelne Provinzialismen eingemischt werden, sondern daß ein Gedicht seinem ganzen Verlaufe nach, Wort für Wort ein einziger Provinzialismus ist, daß es nämlich ganz und gar in einer provinziellen Mundart abgefaßt wird. Es ist dagegen die praktische, aus der Erfahrung hergenommene Einwendung erlaubt, daß damit die Reproduktion auf diese eine Provinz eingeschränkt wird, wie man z. B. Hebels Gedichte in anderen Teilen Deutschlands entweder gar nicht oder doch nicht recht versteht und genießt und deshalb sogar wiederholentlich ins Hochdeutsche übersetzt. Und abgesehen hievon laufen Dichter, welche provinziell dichten, eine zwiefache Gefahr, die sich beide mit Beispielen belegen ließen. Entweder wird das Provinzielle gesucht in Plattheit und Niedrigkeit der Gedanken, Empfindungen und Worte, und diese Darstellungsweise wird dann doch auf Gegenstände übertragen, die nicht gemein und niedrig sind. Oder die Mundart wird über sich selbst hinausgeschraubt und verfälscht; man gebraucht hochdeutsche Worte, hochdeutschen Satzbau nebst der ganzen höheren Denk- und Empfindungsweise, die durch solche Worte und Sätze verlangt wird, so daß zuletzt

nur die Laute mundartlich sind, alles übrige aber als ein mundartlich ausgesprochenes Hochdeutsch erscheint. Diese zwei Klippen werden nur selten vermieden; ganz vermieden wurden sie vielleicht nur von Hebel und Usteri, die sich der alemannischen Mundart bedienten. Sie zeigen aber, was sich auch schon a priori feststellen ließe, daß die Mundarten nicht auf die höheren Arten der Poesie anwendbar seien, sondern bloß auf die tiefer liegenden, namentlich auf die niederen Arten der Epik und besonders auf das eigentliche Idyll und was sonst idyllischen Charakter trägt: hier darf die Sprache des Volkes wohl die angemessenste Kunstform scheinen für die Darstellung des Volkes selbst in all seinem Denken und Handeln, und die Laune, die in den niederen Dichtarten zu Hause ist, wird in der Mundart einen noch viel größeren Reichtum von Ausdrucksweisen vorfinden als in der Schriftsprache. Und besitzt ein Dichter, wie Hebel, nicht bloß Laune, sondern auch den höheren, edleren Humor, so wird der gemütliche Zwiespalt, der im Humor liegt, nur noch viel eindringlicher und tiefer wirken, weil die Höhe und der Adel in ein so alltägliches Volksgewand gekleidet ist.

In bezug aber auf die Barbarismen innerhalb der poetischen Rede ist hier eine kleine literar-historische Abschweifung zu machen. Das Mittelalter, von den letzten Zeiten der römischen Literatur, von deren Verfall an gerechnet, kannte zwei Arten von Barbarismen im poetischen Stil, zwei Arten, die aber nah zusammengrenzen und sich nicht selten vereinigen. Beide Arten aber gestattete man sich gewöhnlich nur da, wo man sie sich wohl gestatten durfte, wo sie sogar förderlich erscheinen konnten, in komischen, in spöttischen Dichtungen, zuweilen auch sonst, wiewohl ungehörig genug; aber auch für die Komik waren beide doch ein etwas zu derbes Mittel, Lachen zu erregen: daher sind sie denn auch in den letzten Epochen der Literatur wieder gänzlich verschwunden. Die eine Art bestand in dem Gebrauch, bald mehr, bald weniger Worte einer fremden Sprache, ja ganze

Verse einer solchen, in die sonst nationale Dichtung einzumischen. Natürlich war die fremde Sprache nie eine ganz fremde, ganz unverständliche, sondern eine, deren Kenntnis man wenigstens bei gebildeten und gelehrten Lesern und Hörern voraussetzen durfte. So mischt Ausonius (Epistol. 12. Epigram. 28. 32. 40) Scherzes halber Lateinisch und Griechisch durcheinander; so gibt es von Dante eine ganz ernsthafte Kanzone, die aus italienischen, lateinischen und provenzalischen Versen besteht, so von Lope de Vega Sonette, wo kastilische, lateinische, portugiesische und italienische Verse miteinander abwechseln. So endlich auch schon vom zehnten Jahrhundert an deutsch-lateinische Gedichte; z. B. ein ernstes historisches Gedicht des zehnten Jahrhunderts, dessen Verse abwechselnd lateinisch und deutsch sind: „Nunc almus thero ewigun filius assis thiernun benignus fautor mihi, thaz ig iz cosan muozi de quodam duce, themo heron Heinriche, qui cum dignitate thero Beiaro riche bewarode“ usf. LB. 1, 287; ein satirisches Lied, wahrscheinlich für fahrende Schüler, aus dem zwölften Jahrhundert: „Audientes audiant! diu schande vert al über daz lant“ usw. LB. 1, 396. (Carmina burana 73 fg.); dann wieder geistliche Lieder, z. B. ein Weihnachtslied, das gewöhnlich dem Peter von Dresden (gest. 1440) zugeschrieben wird, aber schon im vierzehnten Jahrhundert bekannt war und bis um das Jahr 1700 auch in protestantischen Gesangbüchern vorkommt: „In dulci jubilo nu singet und seit fro! aller unser wonne leit in praesepio; sie leuchtet vor die sonne matris in gremio; qui est a et o, qui est a et o“ LB. 1, 1357. Endlich begegnet uns die Sprachmischung wieder im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert: besonders sind es Trinklieder, die deutsch-lateinisch abgefaßt wurden; Studenten sind wohl die Dichter derselben, und wandernde Studenten mochten sie auch singen, um eine Gabe zu erhalten, vgl. LB. 2, 193. 194. 322. Namentlich sind von solcher Art die meisten unter den älteren Versuchen, die Hexameter und Pentameter auch im Deutschen nachzubilden: aller-

dings erleichterte man sich die Germanisierung der lateinischen Masse, indem man dabei zahlreiche lateinische Worte brauchte; außerdem tat man das auch und zuvörderst aus scherzhafter Absicht, wie nirgend zu verkennen ist: z. B. die Unterschrift einer Straßburger Handschrift: „Est pretium mihi krank, cum nihil (statt nil) dabitur nisi habdank.“ Oder: „Pringet humores Baccharach vinum meliores“, wie Fischart im Gargantua (cap. 24) den medizinischen Denkspruch der Schola Salernitana verarbeitet: „Gignit et humores melius vinum meliores“ (Regimen sanitat. v. 47). Anderswo überwiegen in dergleichen Versen die deutschen Worte; so z. B. wiederum bei Fischart: „Vier ding auss winden veniunt, so ventre verschwinden (quatuor ex vento veniunt in ventre retento, regim. sanit. v. 18); dan vinum saure klinglitum machet in aure“ (ebrietas, frigus tinnitum causat in aure, reg. sanit. v. 234).

Die andere Art des Barbarismus führte diesen Mutwillen noch um einige Schritte weiter. Nicht bloß fremde Worte und einzelne Verse in fremder Sprache werden eingemischt, sondern die Worte der Nationalsprache selbst werden mit ausländischen, z. B. die der deutschen mit lateinischen Endungen versehen, so daß sie nun nach lateinischer Weise abgeleitet erscheinen und nach lateinischer Weise dekliniert und konjugiert werden. Die ältesten Scherze der Art finden wir wiederum bei Ausonius in derselben zwölften Epistel, wo lateinische Wörter griechisch flektiert werden, z. B. V. 28: „*ἔν τε φορῷ* caus*αῖς τε καὶ* ingrat*αῖσι καθέδραις*“ u. dgl. Späterhin taucht diese Art erst in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wieder auf, in Italien und in Frankreich; dort zeichnete sich besonders Teofilo de' Folenghi oder Folengo aus, oder wie er sich als Dichter zu nennen pflegte, Merlinus Cocajus (1491 — 1544), hier Antonius de Arena. Jener schrieb in latinisiertem Italienisch, dieser in latinisiertem Französisch allerlei komische, meist satirische Gedichte. Nun empfing diese Stilart auch ihren besondern Namen: nach dem Lieblingsgericht der Italiener *makka-*

ronische Poesie. Noch im sechzehnten Jahrhundert und so fort bis gegen das Jahr 1700 gab es viel der Art auch in Deutschland. Fischart verkehrte und übersetzte in solch latinisiertes Deutsch manche arzneiliche Denksprüche der Schola Salernitana; eines der ältesten und berühmtesten makkaronischen Gedichte ist die 1593 zuerst gedruckte *Floia*, die in latinisiertem Niederdeutsch abgefaßt ist und folgenden Titel führt: „Floia, cortum versicale, de flois schwartibus, illis deiriculis, quae omnes fere Minschos, Nonnas, Weibras, Jungfras etc. behuppere, et spitzibus suis schnaflis steckere et bitere solent; autore Gripholdo Knickknackio ex Floilandia." Dieses Gedicht, das einen unbekannten Hamburger zum Verfasser hat, beginnt mit folgenden Versen: „Angla floosque canam qui wassunt pulvere swarto Ex watroque simul flectenti et blaside dicko, Multipedes deiri, qui possunt huppere longe Non aliter quam si flöglos natura dedisset. Illis sunt equidem, sunt, inquam, corpora kleina, Sed mille erregunt menschis martrasque plagasque." Aus dem achtzehnten Jahrhundert verdient hier noch ein makkaronisches Hochzeitsgedicht hervorgehoben zu werden: der Titel heißt: „Rhapsodia Versu Heroico-Macaronico ad Brautsuppam in Nuptiis Butschkio-Denickianis praesentata a Scholae Dresdensis Petri Alumno." Der Anfang lautet: „Lobibus Ehstandum quis non erheberet hochis Himmlorum Sternis glänzentium ad usque Gewölbos?" und der Schluß: „Quod superest, Glasum magnum Weinoque gefülltum Rhenano laeti in sponsique suaeque salutem Brautae ausstechamus! De Tischo surgite, Pfeifri! Blasite Trompetas et Kessli schlagite Paukas!" Vgl. Lit. Gesch. S. 431. Kl. Schrift. 2, S. 44 fg.

So viel von diesen komischen Ausschweifungen des Barbarismus. Jetzt wollen wir wieder in den geraden Weg unserer Erörterungen einlenken.

Die Sinnlichkeit, um deren Willen, wie wir gesehen, die Poesie das Konkrete dem Abstrakten, das Bildliche dem Eigentlichen, das Ungewöhnliche dem Gewöhnlichen vorzieht, muß

jedoch eine durch die Einbildung produzierbare und reproduzierbare sein und darf niemals dem ersten und obersten Gesetze, dem ersten und letzten Ziele aller Poesie, darf der Schönheit nicht widerstreiten; mag ein Wort, mag eine Wendung noch so sinnlich sein, wenn die Sinnlichkeit nicht innerhalb des Schönen bleibt, und sie nicht für die produzierende und reproduzierende Einbildung taugt, so ist's gefehlt. Nun ist die Frage, welche Sinnlichkeit des Ausdrucks der produzierenden und reproduzierenden Einbildung zustehe und welche nicht; welche über die Schönheit hinausgehe, welche bei ihr bleibe. Die Antwort ergibt sich aus dem bekannten Unterschiede, den man macht zwischen höheren und niederen, oder feineren und gröberen Sinnen. Höhere Sinne sind das Gesicht und das Gehör, niedere Gefühl, Geruch, Geschmak; Gesicht und Gehör darum höhere, weil sie die objektivere, die bewußtere Wahrnehmung gewähren, wogegen die Wahrnehmungen des Gefühls, des Geruchs, des Geschmackes minder rein und immer mit unfreiwilligen subjektiven Enpfindungen verknüpft sind. Gesicht und Gehör, mit Unterschieden, die wieder zwischen ihnen beiden selbst bestehen, nehmen Dinge, Tätigkeiten und Eigenschaften wahr; Gefühl, Geruch, Geschmack nur Eigenschaften an Dingen. Gesicht und Gehör nun, als die feineren und bewußteren, stehn auch allein den Eindrücken des Schönen offen; für die anderen, für die niederen und gröberen Sinne gibt es nichts Schönes: sie unterscheiden wohl zwischen hart und weich, zwischen süß und bitter; zwischen schön und unschön aber nicht. Gesicht und Gehör gehn auch allein in die Einbildung über: man kann sich in der Stille der Seele ganz wohl einbilden und man kann träumen, daß man etwas sehe oder höre; Gefühl dagegen und Geruch und Geschmack bestehn nur in der groben und handgreiflichen Wirklichkeit, in der Einbildung und im Traume dagegen nicht, außer etwa bei einem irgendwie krankhaften Zustande der Seele oder des Leibes. Mithin gibt es für die Einbildungskraft keine andere sinnliche

Wahrnehmung als die des Sehens und des Hörens, und wiederum sind es nur das Gesicht und das Gehör, für die es ein Schönes und ein Unschönes, für die es auch eine Darstellung des Schönen, eine Kunst gibt, nicht aber z. B. für die Zunge, und es ist eine der ungeschicktesten Übersetzungen gewesen, das griechische *αἴσθησις* im Französischen mit *goût*, im Deutschen mit *Geschmack* zu übersetzen und so nun von einem guten Geschmack in Kunstwerken zu sprechen. Aus alle dem ergibt es sich leicht und einfach, daß in der poetischen Rede nur diejenige Sinnlichkeit des Ausdruckes zulässig sei, die auf Gesicht und Gehör sich beruft und diese beiden Sinne für die Einbildung in Anspruch nimmt, wogegen alle Sinnlichkeit, die sich an Wahrnehmungen des Gefühls, des Geruches, des Geschmackes wendet, untauglich ist für die Darstellung des Schönen und untauglich für die schaffende Tätigkeit der Einbildungskraft.

Eben dieser Unterschied zwischen höheren und niederen Sinnen ist es auch, auf den sich für die meisten Fälle der Unterschied zurückführen läßt, den man zwischen edelm und unedelm Ausdruck zu machen pflegt; ist ein Ausdruck nicht schon deshalb unedel, weil er vielleicht einer plumpen oder sittlich unsaubern Art des Empfindens angehört, so wird er es deshalb sein, weil er sich nur auf die niedern Sinne gründet, die dem Schönen verschlossen sind, und die nicht in die Einbildung übergehn. Man lehrt z. B., es sei unedel, die beschneiten und bereiften Bäume *überzuckert* zu nennen; es ist aber nicht wohl abzusehen, was hier das Edle und Unedle sollen, Begriffe, die durchaus ethischer Natur sind; sagt man dagegen, der Ausdruck sei unpoetisch oder geschmacklos, weil er sich auf den niedern Sinn des Geschmackes beziehe, so wird man es richtiger aufgefaßt haben. So sei es auch unedel, wenn man von einem Tiere sage, es *verrecke*, oder wenn man die Gebeine eines Verstorbenen nicht Gebeine nennt, sondern *Knochen*. Sie sind aber nur darum verwerflich, weil der Ausdruck *verrecken*

die Vorstellung des Gestankes, der Ausdruck *Knochen* auch entweder diese oder doch die des Schmeckens mit sich führt.

Indessen keine Regel ohne Ausnahme. Mitunter können gerade solche niedrige sinnliche Worte wohl an ihrem Platze sein, und besser am Platze, als andere es wären. Der herbe Spott, die bittere Ironie können mitunter dergleichen geradezu fordern, können, um die Schärfe ihres Widerspruches recht herauszukehren, das eigentlichste, niedrigste, unschönste Wort verlangen. Als Beispiel mögen zwei Gedichte dienen, eins von Platen, eins von Chamisso, in denen beiden gerade die angeführten Ausdrücke *verrecken* und *Knochen* als letztes stärkstes Wort vorkommen, und die beide viel von der Energie ihrer Bitterkeit verlieren würden, wenn man diese Ansdrücke gegen sogenannte edlere vertauschen wollte. Platen schließt seinen Gesang der Polen mit den Worten: „Aber einst aus meinen Knochen wird ein Rächer auferstehn“ (vgl. Virgil. Aen. 4, 625 exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor); und Chamisso endigt sein Gedicht „Der Bettler und sein Hund“ mit folgender Strophe: „Er ward verscharret in stiller Stund; Es folgt' ihm winselnd nur der Hund. Der hat, wo der Leib die Erde deckt, Sich hingestreckt, und ist da verreckt“ LB. 2, 1695, 1.

Abgesehen von dergleichen Ausnahmen, die jezuweilen eintreten mögen, aus denen sich aber keine allgemein gültige Vorschrift ableiten läßt, abgesehen davon muß die Sinnlichkeit des poetischen Ausdruckes immer eine Sinnlichkeit für Auge oder Ohr sein. Auf dieselbe Weise aber, wie Gesicht und Gehör über dem Gefühl, dem Geruch und dem Geschmack stehn, auf dieselbe Weise steht das Gesicht wiederum über dem Gehör, aus Gründen, deren vollständige Erörterung hier zu weit und aus der Stilistik in die Physiologie und Psychologie führen würde. Das Gesicht nimmt Dinge, Tätigkeiten und Eigenschaften wahr, das Gehör nur Tätigkeiten und kaum Eigenschaften: kurz das Gesicht nimmt in der Rangordnung der Sinne den obersten Platz ein, und erst nach ihm kommt das

Gehör. Diesen Vorrang des Gesichts vor dem Gehör und gar vor den übrigen Sinnen zeigt schon überall die Sprache darin, daß die meisten Ausdrücke für sinnliche Wahrnehmungen überhaupt sich zurückleiten auf den Sinn des Gesichts, von seinen Wahrnehmungen erst auf die der andern Sinne übertragen sind. So heißt z. B. *riechen* eigentlich s. v. a. rauchen, *Duft* s. v. a. Dunst, Nebel, beides also ursprünglich Wahrnehmungen des Gesichts. Besonders aber pflegen die Vorstellungen, die sich auf das Sehen und das Hören begründen, in das gleiche Wort zusammenzufließen, und in der Regel so, daß dabei ursprünglich vom Sehen ist ausgegangen worden: so gelten z. B. *klar* und *dunkel* erstens von Farben und zweitens von Tönen, und wenn man von hohen und niedern Tönen spricht, so sind dabei die Töne zuerst gleichsam sichtbar gedacht worden. Vgl. J. Grimm, Kl. Schrift. 3, 302.

Diese höhere Würde des Gesichtssinnes zeigt sich wie in der Sprache überhaupt, so nun auch im poetischen Stil. Alle Sinnlichkeit des Ausdruckes ist, sobald man auf dessen inneren geistigen Gehalt, auf die Vorstellung selber sieht, die ihm innewohnt, eine Sinnlichkeit für das Gesicht; eine Sinnlichkeit des Ausdruckes für das Gehör aber gibt es nur, insofern der äußerliche Klang, insofern bloß die Laute und die Töne eines Wortes die Einbildungskraft in Anspruch nehmen. Die Sinnlichkeit für das Gehör beruht also lediglich auf einer Malerei mit Lauten und Tönen. Wir wollen das Wenige, was in bezug hierauf zu bemerken ist, gleich jetzt abtun, um erst dann die Sinnlichkeit für das Gesicht abzuhandeln, die eine ausgeführtere Betrachtung erfordert.

Malerische Nachahmung der Naturlaute ist allen Sprachen eigen, wenn schon nicht, wie z. B. Herder gewollt hat, der erste Grund und Anfang der menschlichen Sprache überhaupt bloß solche Nachahmung ist. Worte wie *brüllen* und *rollen, rasseln* und *prasseln, heulen* und *murmeln* enthalten allerdings nicht zufällig gerade diese Konsonanten und diese Vokale. Abge-

sehen von solcher in der Sprache selbst schon gegebenen Lautmalerei kann dieselbe auch mit bewußter Absicht noch eigens gesucht werden, und insofern hat dann auch die Stilistik davon zu reden. Die Dichter verfahren mit den Lauten, auf deren Darstellung sie ausgehn, in zwiefacher Weise. Entweder ahmen sie dieselben nicht eigentlich nach, sondern nehmen sie lediglich in ihrer unveränderten Gestalt selbst in das Gedicht mit herüber, so z. B. Bürger in der Lenore: „Hurre, hurre, hopp hopp hopp“ und dergleichen. Das kann man eigentlich nicht billigen; es ist bedenklich, ganze Zeilen mit Worten auszufüllen, die nichts bedeuten, die sogar eigentlich gar keine Worte, sondern bloß Laute sind und weiter nichts. Andre und höher stehende Dichter haben sich dergleichen auch nicht in den Sinn kommen lassen, außer etwa im Scherze, wie z. B. Aristophanes in den Vögeln, wo allerdings Strophen vorkommen, die beinahe ganz aus τιὸ τιὸ τιοτίξ u. dgl. zusammengesetzt sind (V. 738 fgg.). Oder aber, und dergleichen kommt mehr oder weniger bei allen Dichtern vor, die gewählten Worte fügen sich in ihren Lauten und Tönen zu dem Klange, der in der hörenden Einbildung des Dichters liegt, sie drücken außer dem Begriff, den sie enthalten, zugleich den Klang aus, der das mit ihnen Dargestellte in der Wirklichkeit begleitet, sie stimmen dazu in Vokal und Konsonant und Akzent, ohne jedoch irgendwelche etymologische Beziehung darauf zu haben. So bei Voß im Siebzigsten Geburtstage (LB. 2, 1003, 35): „Näher und näher Kam das Gekling und das Klatschen der Peitsch' und der Pferde Getrampel“; oder in dem bekannten Verse Virgils (Aen. 8, 596): „Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum“: es ist nicht bloß der daktylische Rhythmus, es ist vielmehr die Mischung der Laute *k, kl, p, tsch* bei Voß, *q p t* bei Virgil, die das Getrappel der Pferde malerisch nachahmt, malerischer und dichterischer als das bei Bürger der Fall ist. Oder bei Ovid (Metamorph. 6, 376) von quakenden Fröschen: „Quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant“, wo

die Malerei kunstreicher ist, als wenn er etwa bloß das Wort *coaxare* oder auf Deutsch *quaken* gebraucht hätte: denn *coaxare*, *quaken* bezeichnet eben nur und unmittelbar das Schreien der Frösche selbst, *quamvis* und *aqua* haben aber sonst und für sich gar nichts damit zu tun. Oder endlich zwei Spaßverse des berühmten Taubmann auf die Schwatzhaftigkeit der Weiber: „Quando conveniunt Maria, Camilla, Sibylla, Sermonem faciunt et ab hoc et ab hac et ab illa." Wir kommen später noch einmal bei einer anderen Gelegenheit auf diese Lautmalerei zurück. Vgl. Voces variae animant. S. 21.

Jetzt ist zu reden von der Sinnlichkeit des Ausdruckes für das *Gesicht*, von derjenigen Konkretheit und Bildlichkeit der Vorstellungen, zu deren genügender Auffassung, zu deren Produktion und Reproduktion ein inneres, nur in der Einbildung ruhendes Sehen erfordert wird. Andere Sinne mögen zuweilen auch hineinspielen und die Gesichtswahrnehmung begleiten: aber sie tun das immer nur in untergeordneter Stellung, und das Sehen bleibt jedesmal das Hauptsächliche und Wesentliche. Natürlich haben wir hier diese sinnliche Ausdrucksweise nur insofern zu betrachten, als sie innerhalb der dichterischen Rede an die Stelle der minder sinnlichen oder ganz unsinnlichen tritt, deren sich unter gleichen Umständen die Prosa bedienen würde; wir sprechen von derselben nur, insofern sie im Vergleich mit dem prosaischen Stile die uneigentliche ist.

Da gibt es denn eine große Mannigfaltigkeit von Wendungen, die schon von den griechischen Rhetoren in einzelne Gruppen verteilt, und jede mit ihrem besonderen Namen sind belegt worden, je nach den verschiedenen Mitteln und Wegen, welche die dichterische Anschauung und Darstellung einschlägt, um einem Ausdruck, um einer Vorstellung eine über das Gewohnte hinaus belebte Sinnlichkeit zu verleihen. All diese einzelnen Arten aber werden von den griechischen Rhetoren, und nach ihrem Beispiel von den römischen und von den modernen, wieder unter zwei große Hauptklassen vereinigt, werden teils

auf griechisch *σχήματα*, auf lateinisch *figurae*, teils *τρόποι*, *tropi* genannt. Über die Gründe und Merkmale dieser Unterscheidung läßt sich jedoch kaum ein einziger weder von den Alten noch von den Neuen mit rechter Schärfe und Deutlichkeit vernehmen. Man vergleiche darüber etwa Quintilian 9, 1, der aber auch diesen Gegenstand weder sich selbst, noch anderen recht klar zu machen weiß. Es kommt der Unterschied etwa auf folgendes hinaus: bei der Figur bleibt die Vorstellung selbst unverändert, und man gibt ihr nur durch Umschreibung oder durch Hinzufügung anderer Begriffe oder durch eine Vergleichung mehr Sinnlichkeit des Ausdruckes; beim Tropus dagegen wird die zunächst liegende und eigentliche Vorstellung selbst gegen eine andere vertauscht; die Figur verändert nur den Ausdruck, nicht aber die Vorstellung: der Tropus die Vorstellung und mit ihr den Ausdruck; bei der Figur liegt hinter dem uneigentlichen Ausdruck immer noch der eigentliche, und beide sind durch ein wirklich Ausgesprochenes oder auch Verschwiegenes gleichwie miteinander verbunden: beim Tropus aber ist nur der uneigentliche Ausdruck vorhanden, da ja die Vorstellung selbst uneigentlich geworden ist. Bei der Figur ist die Vorstellung in sich dieselbe geblieben und nur äußerlich anders *gestaltet;* darum der Name *σχῆμα*: beim Tropus dagegen haben Vorstellung und Ausdruck beide die eigentliche Stelle ganz verlassen und sich anderwohin *gewendet* und gerichtet; darum der Name *τρόπος*. Es ist also z. B. eine bloße Figur, wenn man sagt *das blaue Meer, der silberne Bach:* die Vorstellung Meer und Bach bleibt, wird nur mehr versinnlicht durch das Beiwort blau, silbern; sagt man dagegen anstatt Meer *blaues Salz* oder anstatt Bach *silbernes Band*, so ist es ein Tropus, eine ungewöhnliche, mehr sinnliche Vorstellung, welche die gewöhnliche, darum minder sinnliche von ihrem Platze verdrängt. Ein so merklicher Unterschied mithin allerdings besteht zwischen Tropen und Figuren, sobald man die Sache im großen und ganzen nimmt, so un-

bequem wird er und so unpraktisch, sobald man ihn in das Einzelne hinein weiter ausführen will; oft genug wird man zweifeln, ob eine Ausdrucksweise figürlich oder tropisch sei. Ein Beispiel dieser Art ist *Himmelszelt:* das ganz eigentlich bezeichnende Wort *Himmel* ist hier noch mit beibehalten, und insofern ist es eine Figur; aber der Hauptbegriff dieser Zusammensetzung ist das uneigentliche bildliche Wort *Zelt,* in so fern ist es ein Tropus. Zudem kennt auch die produzierende Einbildung eines rechten Dichters diesen Unterschied nicht: ihr ist im Grunde alles Tropus, nicht bloße Figur, alles ein innerer organischer Wandel der Vorstellung, nicht bloß ein äußerer mechanischer des Ausdruckes. Deshalb haben sich auch mehrere Rhetoriker um diesen Unterschied gar nicht bekümmert, an ihrer Spitze Cicero, der beides, Figur und Tropus, nur *translatio* nennt, *Übertragung.* Wir aber wollen den Unterschied festhalten und zuerst diejenigen sinnlichen Ausdrucksweisen abhandeln, die man Figuren, dann diejenigen, die man Tropen nennt, jedoch nicht festhalten, weil die Unterscheidung brauchbar und richtig sei, sondern eigentlich nur im Sinne einer geschichtlichen Notiz, um uns zu merken, was sonst Tropus und was Figur ist genannt worden und gewöhnlich noch so genannt wird.

Ehe wir jedoch die Reihe der **Figuren** und der **Tropen** im einzelnen betrachten, sind zwei allgemeine Regeln und Bemerkungen vorauf zu schicken, deren Zweck ist, auf Fehler aufmerksam zu machen und davor zu warnen, in welche man hiebei nur zu häufig verfällt.

Der erste Fehler ist die **Überhäufung** des Stils mit bildlichen und uneigentlichen Wendungen, mit Figuren und Tropen. Sowie sich Figur auf Figur, Tropus auf Tropus drängt, wird damit der Geist des Zuhörers oder Lesers unverhältnismäßig in Anspruch genommen bloß für die Darstellung, bloß für die Gestalt der poetischen Schöpfung; er behält kaum noch Zeit und Kraft übrig, sich auch auf das Innere, auf den eigent-

lichen Gehalt hinzuwenden. Und selbst an der bloßen Äußerlichkeit kann die Einbildungskraft so keine rechte Freude gewinnen, und gar dem Verstande wird die ihm stets noch gebührende Mitwirkung erschwert und verkürzt. Denn führt man durch eine Reihe von Gedanken eine ebenso lange Reihe von zusammenhangenden und gleichmäßigen Bildlichkeiten durch, so ermattet die Einbildungskraft zuletzt in der Anschauung, und dem Verstande wird es leicht je mehr und mehr unklar, was denn eigentlich gemeint sei; wechselt man aber mit den Bildlichkeiten, und bringt jeder neue Gedanke auch eine neue, von den früheren ganz verschiedene, so wird die Einbildung zerstreut und in sich selbst zersplittert, und für den Verstand erwächst nun erst die rechte Undeutlichkeit. In dem unablässigen Hin- und Herwerfen erreicht die eine wie die andere Kraft keine ruhige, feste, sichere Auffassung weder des Einzelnen noch des Ganzen. So einleuchtend dieser Fehler des Übermaßes der Bildlichkeiten ist, so sehr er die einheitliche Produktion und Reproduktion des Dargestellten beeinträchtigt, so häufig ist er dennoch, häufig gewesen und noch heutzutage. Es können ihn allerlei Umstände veranlassen. Bei den einen ist er genau betrachtet nur die Folge des stilistischen Bewußtseins, womit sie ihre Darstellung figürlich und tropisch verzieren. Sie wissen: was ich jetzt schreibe, ist eine Synekdoche, und dies eine Metonymie, und dies eine Metapher, und da ist es denn zu natürlich, daß ihnen diese ihre Gelehrsamkeit einen übeln Streich spielt. So ist es namentlich mit den meisten römischen Dichtern, auch denen des sogenannten goldenen Zeitalters, z. B. auch mit Virgil. Die Philologen gewahren zwar diesen Fehler gewöhnlich nicht, oder wollen wenigstens nicht zugeben, daß es ein Fehler sei; und diese Verblendung ist bei ihnen ebenso natürlich, als es bei ihren Autoren der Fehler ist: denn gerade wie es diesen von der Rhetorenschule her eine Freude war, den Vers mit einer Synekdoche zu beginnen und mit einer Metonymie zu schließen und mitten

hinein noch ein Metapher zu setzen, gerade so ist es nun auch den modernen Auslegern eine gar große Freude, die Synekdoche, die Metonymie, die Metapher zu erkennen und zu erklären. Wie bei jenen lateinischen Dichtern, ebenso und nach ihrem Muster auch bei den meisten deutschen Dichtern des siebzehnten Jahrhunderts. Auch hier eine endlose Fülle von Figürlichkeiten, und auch hier nur als Folge von Pedanterei und Gelehrttuerei. Und nicht bloß die Dichter waren damals in dieser Unart befangen: sie ergriff auch die Prosa, ja sogar die Umgangssprache des gewöhnlichen Lebens, und hier war es ein doppelter und dreifacher Fehler. Eine ergötzliche Probe davon und ergötzlicher Spott darüber findet sich in einem dialogischen Traktat von Joh. Balthasar Schupp, Der teutsche Lehrmeister, LB. 3, 1, 764—767 (wo zugleich auch der unnütze Purismus spöttisch gemacht wird).

Bei andern liegt der Grund und Anlaß tiefer, und die Überfülle des bildlichen Schmuckes rührt davon her, daß die Einbildung sich dem Verstande untergeordnet, oder aber davon, daß sie dem Verstande nicht Recht genug eingeräumt hat. So z. B. Jean Paul. Seine Schriften strotzen von bildlichen Wendungen: aber diese sind beinahe alle nicht sowohl Erzeugnisse der Einbildung als des Witzes; nicht der Einbildung, sonst würden sie wohl um der Anschaulichkeit willen seltener sein, sondern des Witzes, der überall das gleiche herausfindet, unbekümmert darum, ob es auch der Einbildung möglich sei, ihm überall hin zu folgen. Oder ein mittelhochdeutscher Dichter, Wolfram von Eschenbach. Auch hier Uneigentlichkeit und Bildlichkeit im Übermaß; auch hier dieselbe, in vielen Fällen wenigstens, ein Ergebnis des hin und her fahrenden Witzes, noch öfter aber und gewöhnlich der ungezügelten Einbildung selbst, die kühn und beweglich und unterstützt von einer Sprachgewalt und Sprachgewandtheit, wie sie nur wenigen Dichtern verliehen ist, nach allen Seiten hin in das Gebiet der sinnlichen Anschauungen greift. Oder endlich, um noch ein drittes Bei-

spiel zu nennen, Tacitus. Obgleich ein Historiker, obgleich also ein Prosaiker, hat Tacitus dennoch nicht die eigentliche Darstellungsweise, die sonst für die Geschichtsschreibung charakteristisch ist und von ihr gefordert wird: er drückt vielmehr womöglich alles uneigentlich oder doch ungewöhnlich aus, es ist bei ihm beinahe alles Figur oder Tropus oder grenzt doch an das eine und das andere. Aber hier hängt an dieser Art des Stils kein Schulstaub: hier ist sie das notwendige Ergebnis des fortdauernden Kampfes zwischen einer Einbildungskraft, die alles mit poetischer Energie sinnlich anschaut, und einem schneidend scharfen Verstande, einem vom tiefsten Ingrimm erregten sittlichen Gefühl, eines Kampfes, wobei all jene Anschaulichkeiten zu keiner einheitlichen Ruhe und Objektivität gelangen können. Tacitus' Stil ist der Widerschein des in ihm ungelösten Gegensatzes zwischen Dichter und Politiker: eine Seite stört die andere in der Ausbildung der rechten Form: eben deswegen ist sein Stil, wie der Wolframs, wie der Jean Pauls, Manier. Vgl. S. 415.

Der zweite Fehler, von dem wir zu sprechen haben, hängt mit dem ersten nah zusammen und ist, wo er vorkommt, gewöhnlich nur eine Folge desselben: es ist die **Katachrese,** *κατάχρησις*, zu deutsch Mißbrauch, d. h. die Anwendung ganz verschiedener Bildlichkeiten innerhalb eines und desselben Gedankens, so daß im ersten Worte die Einbildung rechts, im zweiten links hin gezogen wird. Z. B. „Laß nicht des Neides Zügel umnebeln deinen Geist.“ Zügel des Neides und den Geist umnebeln, jedwedes für sich ist ein ganz gutes, anschaulich passendes Bild: aber in dieser Weise vereinigen lassen sie sich nicht, da es Anschauungen von der bestimmtesten Verschiedenheit sind. Wir haben von der Katachrese schon bei der Erörterung des prosaischen Stils gehandelt (S. 450): schon da zeigte sie sich als ein Fehler. War sie es aber dort schon, wo man gar nicht gewohnt ist, die Worte so sinnlich aufzufassen, war sie es dort schon, bloß weil sie die etymologische

Erinnerung an die frühere, mehr sinnliche Bedeutung der Worte verletzt, so ist sie natürlich ein noch viel größerer Fehler in der Sprache der Poesie, wo jeder bildliche Ausdruck Anspruch macht an die lebendigste Sinnlichkeit, wo der Zügel des Neides, der Einbildungskraft als ein wirklicher Zügel, der umnebelte Geist ihr als wirklich in Nebel eingehüllt erscheinen soll. Daß aber solche Katachresen sich da am häufigsten einstellen müssen, wo man zugleich den ersten Fehler des Übermaßes und der Überhäufung begeht, das leuchtet von selber ein. Wer im Gebrauche der Bilder überhaupt Maß hält, der wird auch acht darauf haben, daß sie zueinander passen; wer aber, sei es aus Pedanterei oder aus Überfülle der Phantasie oder aus welchem Grunde sonst, Bild auf Bild häuft, den wird auch die Pedanterei immer nur auf das einzelne achten lassen, und die Phantasie wird ihm die Klüfte verbergen, die ein Bild vom andern trennen. Auch für diesen Fehler gibt es bei den römischen Schriftstellern viele Beispiele; so bei Virgil am Anfang des sechsten Buches der Aeneis V. 4—8: „Obvertunt pelago proras; dum dente tenaci Ancora fundabat navis, et litora curvae Praetexunt puppes. Juvenum manus emicat ardens Litus in Hesperium; quaerit pars semina flammae Abstrusa in venis silicis, pars densa ferarum Tecta rapit silvas inventaque flumina monstrat."

Und nun zur Betrachtung erst der Figuren, dann der Tropen. Die **Figuren** stehn also auf der niederen Stufe der Versinnlichung, insofern sie nicht die gewöhnliche Vorstellung selbst, sondern nur deren gewöhnlichen und gleich bei der Hand liegenden Ausdruck gegen einen entfernteren, minder gewöhnlichen vertauschen; die Vorstellung bleibt die gleiche, der gewählte Ausdruck gibt ihr nur ein größeres Maß von sinnlicher Anschaulichkeit.

Von allen Figuren die geläufigste, mit der wir deshalb den Anfang der Reihe machen wollen, ist die Versinnlichung und Veranschaulichung eines substantivischen Begriffes durch ein *schmückendes Beiwort*, ein sogenanntes **Epitheton ornans,**

daß man also z. B. nicht von einer Hütte spricht, sondern von einer niederen Hütte, und nicht von einem Dache dieser niederen Hütte, sondern von einem bemoosten Dache, und nicht von einem Landmann in derselben, sondern von einem zufriedenen Landmann. Diese Epitheta bezeichnen entweder allgemein gültige, den Substantiven ein für allemal und unter allen Umständen anhangende oder doch zukommende Eigenschaften, sind also stehende epische Beiwörter der Personen und Dinge; oder ihre Begründung und Gültigkeit liegt erst in den gerade waltenden Umständen, sie hangen den Substantiven nur an, insofern sie gerade hier und gerade so erscheinen und wirken: zu jener Art gehört die niedere Hütte, der zufriedene Landmann, zu dieser dagegen das bemooste Dach, weil dieses Beiwort bloß gelegentlich beigelegt ist. Die Epitheta ornantia sind aller Poesie aller Völker und Zeiten geläufig, und das ist auch ganz natürlich bei der großen Einfachheit. Aber der Gebrauch wird auch oft genug übertrieben: es gibt Dichter, die kaum mehr ein Substantiv setzen können ohne ein Epitheton: da läuft denn auch manches Müßige mit unter, mancher Pleonasmus, wie alter Greis, und diese gleichmäßig fortlaufende Reihe von Substantiv und Adjektiv, Substantiv und Adjektiv hat für die Einbildung und sogar für das Ohr bald etwas höchst Ermüdendes und Langweiliges. Der Überfluß solcher Epitheta charakterisiert wie die lateinischen Dichter, so die deutschen des siebzehnten und aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts; der gebräuchliche Vers, der Alexandriner, verleitete dazu: es machte sich wie von selbst, daß man vor die Cäsur ein solches Wortpaar setzte und hinter die Cäsur wieder eins. So selbst bei den besten Dichtern jener Zeit, z. B. bei Albrecht von Haller (LB. 2, 716, 14—717, 10). Daß es in der Tat hauptsächlich die Not gewesen sei, die zu einer solchen eintönigen Häufung von Epithetis getrieben habe, die Not, den langen Vers zu füllen und den rechten Abschnitt zu gewinnen, das verrät ein Zeitgenosse Hallers, der selber auch genug

Alexandriner geschrieben hat, K. Fr. Drollinger, in seinem Spottgedicht auf den Alexandriner (Über die Tyrannei der deutschen Dichtkunst: LB. 2, 662).

Eine andere Figur, die in dem Wesen aller Sprache vielleicht noch tiefer begründet ist, deren Anwendung sich auch bis tief in die alltägliche Rede hinein erstreckt, ist die **Umschreibung,** *περίφρασις*. Umschreibung entsteht dann, wenn man eine Person oder Sache oder eine Tätigkeit nicht bei ihrem gewöhnlichen, einfachen Namen nennt, sondern sie statt dessen weitläuftiger durch eine oder mehrere charakteristische Eigenschaften oder Wirkungen oder dergleichen bezeichnet; wenn man z. B. statt *Wein* sagt „das schäumende Blut des Weinstockes". Bescheiden eingeschränkt kann diese Weitläuftigkeit allerdings der sinnlichen Anschauung wesentliche Dienste leisten, und hat sie ihr auch von jeher geleistet. Mißlich aber wird die Umschreibung, sowie sie über die dem einfachen Ausdruck immer noch nahe liegende Zweigliedrigkeit hinausgeht. Besonders stark in solchen weitläuftigen Weitläuftigkeiten ist Ramler, „der deutsche Horaz". Stilistiker seiner Zeit oder seines Geistes haben immer eine große Freude daran gezeigt, wie kunstreich er z. B. die Begriffe *Kanone, Eis* und *Schlittschuh* zu umschreiben wisse. Statt *Kanone* nämlich sagt er, indem er dieselbe anredet: „O du, dem glühend Eisen, donnernd Feuer, Aus offnem Ätnaschlunde flammt, Die frommen Dichter zu zerschmettern, Ungeheuer, Das aus der Hölle stammt" (LB. 2, 815); statt *Eis:* „der diamantene Schild des Stromes, der alle Pfeile der Sonne verhöhnt"; statt *Schlittschuhe:* „Schuhe von Stahl, worin der Mann der freundlichen Venus (Umschreibung für Vulkan) der Blitze Geschwindigkeit barg." Dergleichen wird dann alles Ernstes als Muster angeführt und zur Nachahmung empfohlen. Gleichwohl sind solche gar zu ausgeführte Umschreibungen mißlich, deswegen weil sie dem Gesetze der Deutlichkeit, das ja auch für die Poesie immer noch gilt, Eintrag tun und darum auch zur Anschaulichkeit weiter nicht

helfen. In einer Art von Gedichten ist freilich die ausgeführte Umschreibung wohl an der Stelle, aber nur weil da auch Undeutlichkeit an der Stelle ist, nämlich in *Rätseln*. Das Wesen des Rätsels (S. 213) besteht ja darin, daß man statt des Gegenstandes nur die Merkmale angibt, die ihn kennzeichnen, und es nun der Einbildung und dem Witze des Zuhörers anheimstellt, aus dieser weitläuftigen Umschreibung den einfachen Begriff herauszufinden. Vgl. LB. 2, 1202. Wo es aber nicht die Absicht ist, ein Rätsel zu dichten, wo man den Leser nicht mit den Schwierigkeiten necken will, da ist es ein Fehler, wenn es dennoch geschieht. Es geschieht aber beinahe jedesmal, wo die Umschreibung sich in solche Ramlerische Weitläuftigkeiten verliert.

Bei der Umschreibung wird die einfache Grundvorstellung von der sinnlichen Bildlichkeit umhüllt; bei einer dritten und vierten Figur treten beide, jedwede selbständig für sich, nebeneinander. Es sind die Figuren der **Vergleichung** und des **Gleichnisses.** Vergleichung und Gleichnisse, beide gehören nah zusammen, sind aber doch verschieden; die Vergleichung ist das Kürzere, das Gleichnis das Ausgeführtere; die Vergleichung deutet nur an, das Gleichnis malt vollständig aus. Die Vergleichung macht nur mit einem Winke aufmerksam auf etwas, das in der sinnlichen Wirklichkeit ähnlich ist der vorliegenden minder sinnlichen Vorstellung. Hart wie Stahl, aber edel wie Gold; klug wie die Schlangen und ohne Falsch wie die Tauben: das sind bloße Vergleichungen. Und so wie hier werden einfache Vergleichungen sich gewöhnlich da ergeben, wo auch nur einzelne Begriffe zu versinnlichen sind. Das Gleichnis dagegen stellt nicht den einzelnen sinnlichen Begriff neben den einzelnen unsinnlichen, sondern das Sinnliche neben das Sinnliche und eine ganze in sich abgeschlossene Reihenfolge von Vorstellungen neben die andere; es läßt neben eine der Wirklichkeit angehörige vollständige Anschauung noch eine andere gleichfalls der Wirklichkeit entnommene treten, damit jene durch

diese noch anschaulicher werde, als sie es schon für sich allein sein würde. Bekanntlich ist der Gebrauch solcher Gleichnisse eine Eigentümlichkeit des Homerischen Epos und Virgils; weiterhin bei den Römern finden sich Homerische Gleichnisse auch außerhalb des Epos in den Tragödien des Seneca und aus ihm bei Andreas Gryphius; dann auch in den serbischen Heldenliedern. Häufig sind sie in modernen Heldengedichten, indem man sie der epischen Poesie unentbehrlich erachtet; aber man hat diese Regel doch erst aus dem Homer abstrahiert: die alte, eigentlich nationale Epik der Deutschen und sonst eines neueren Volkes, mit Ausnahme der Serben, weiß davon nichts. Wie es aber zu gehn pflegt, wo man etwas bloß nachahmt, Virgil und die neueren Dichter übertreiben es darin, und während die Homeriden gewiß sparsam mit ihren Gleichnissen sind (Häufungen wie Il. 2, 455 fgg. sind selten und erklären sich aus dem Ursprunge des Gedichtes), wird man bei neueren Epikern recht eigentlich damit überschüttet, und man kann keine Seite lesen, ohne auf ein *Wie* zu stoßen. Ja in einem neueren Epos der schweizerischen Literatur, Die Enkel Winkelrieds von Tobler, einem sonst nicht unverdienstlichen Werke, kommen zuweilen unmittelbar hintereinander drei, vier vor (S. 8. 14 fgg.), eine Übertreibung, die häufig zur Katachrese führt. Außerdem fehlt Tobler und fehlen andere neuere Epiker noch darin, daß sie ihre Gleichnisse zu weit herholen. Die Naturerscheinungen z. B., die Homer etwa gelegentlich als Gleichnis braucht, sind Erscheinungen der den Griechen täglich und überall umgebenden Natur, Ströme, die bergab stürzen, Kraniche, die durch die Luft ziehen, Steine, die über das Feld hin verstreut sind: ebensogut sind nun noch die Toblerischen Gleichnisse von der Lawine, der Wettertanne u. dgl. Sowie er aber darüber hinaus geht, sowie er z. B. von wilden Tieren der amerikanischen Urwälder spricht, wird es auch fehlerhaft: es sind Gleichnisse, die von der Darstellung weitab liegen und die Phantasie zerstreuen, die nur die Gelehrsamkeit produzieren, nur

die Gelehrsamkeit reproduzieren kann, denen also viel abgeht zu einer allgemein gültigen Anschaulichkeit. Besondere Beachtung verdient die eigentümliche Form, welche die serbische Poesie den Gleichnissen zu geben liebt: zuerst wird das verglichene Naturbild, vielleicht in Form einer Frage, hingestellt, dann folgt die Negation des Bildes und die Entgegenstellung des wirklichen Ereignisses, das erzählt werden soll. Z. B. Talvj 2, 159: „Wuchsen einst zwei Kiefern beieinander, Mitten eine Tanne schlanken Wipfels. Aber nicht zwei grüne Kiefern warens, War nicht eine Tanne schlanken Wipfels, Waren Brüder, Söhne eines Leibes, Zwischen ihnen Jelitza, die Schwester.“ Oder Talvj 1, 201: „Rollt der Donner? oder bebt die Erde? Nicht der Donner ist es, noch die Erde, Die Kanonen krachen in der Feste.“ Vgl. Talvj 1, 164; 2, 165. Durch diese Formgebung erhält das Naturbild eine größere Selbständigkeit und Anschaulichkeit, zugleich wird es durch die Frage und dann die Negation eben als Bild, als unwirklich bezeichnet.

Übrigens beschäftigt jede Vergleichung und jedes Gleichnis nicht bloß die Einbildungskraft, sondern zugleich immer den Verstand: denn eigentlich er ist es ja, seine Tätigkeit im Witz, die uns das sogenannte *tertium comparationis* entdecken läßt, d. h. den Punkt, worin die zwei Glieder einer Vergleichung, worin Bild und Gegenbild sich ähnlich sind. Bei dieser verständigen Betrachtung zeigt sich aber jedesmal, daß neben dem Ähnlichen auch wieder manches Verschiedene sei: daher der Satz „Omne simile claudicat“, „Jede Vergleichung hinkt“. Das ist nicht zu vermeiden, der Dichter kann nur dafür sorgen, daß es nicht gar zu augenfällig hinke, oder daß gar das tertium comparationis gänzlich fehle. Besonderen Reiz aber haben solche Vergleichungen und Gleichnisse, die einen auffallenden Kontrast des Großen und des Kleinen, des Gewaltigen und des Geringfügigen enthalten; hier wird entweder der messende und nachrechnende Verstand überrascht und überwältigt, und es ergibt sich das Erhabene; oder er gerät in Widerspruch und

verharrt darin, und es ergibt sich das Lächerliche: das Erhabene, wenn das zur Vergleichung herbeigezogene Bild a usich geringfügig, das, womit es verglichen wird, großartig ist; das Lächerliche bei umgekehrtem Verhältnis, wenn die Grundanschauung geringfügig, das Bild aber großartig ist. Erhaben ist der Kontrast z. B. in dem Homerischen Gleichnisse Il. 12, 433, wo die unentschieden schwebende Schlacht mit der gleichstehenden Wage einer Wollenspinnerin zusammengestellt wird; lächerlich dagegen in Zachariäs Renommisten, wenn das Bier, das bei einem Studentengelage über den Tisch fließt, verglichen wird mit dem anschwellenden und übertretenden Nil (LB. 2, 733).

Fünftens die **Anspielung** oder **Allusio.** Sie gehört mit zu der Vergleichung, doch hat sie die eigentümliche Beschaffenheit, daß nur das zur Vergleichung Gezogene ausgesprochen wird, bloß dies eine, nicht beide Glieder, und daß dieses eine der geschichtlichen Wirklichkeit angehört: es wird also in einer verkürzten Vergleichung hingewiesen auf eine historische Person oder Räumlichkeit oder Begebenheit oder Sitte und dergleichen. Z. B. „Jetzt bin ich über den Rubico gegangen", d. h. jetzt habe ich einen entscheidenden Schritt getan, wie Cäsar, da er über den Rubico ging. Anspielungen sind es ferner, wenn eine Person ein Spartaner, ein Sybarit, ein Epikuräer, ein Cyniker, ein Attila, ein Vandale, ein Salomon, ein Mentor, wenn eine böse Frau eine Xanthippe, wenn ein schönes Tal ein Tempe, ein reizender Ort ein Elysium, wenn eine kurze Antwort lakonisch, ein schwelgerisches Mahl lukullisch genannt wird, oder endlich, wenn man von Argusaugen, Hiobsgeduld, Tagen von Aranjuez, Herkulischen Arbeiten, Neronischer Grausamkeit usf. spricht. Bedenklich wird die Anspielung, wenn das Verständnis Gelehrsamkeit erfordert. Dieser Weg wurde namentlich damals viel betreten, als unsere Poesie noch bis über die Ohren in der antiken Mythologie steckte.

Die **Tropen.** Von den Tropen wird, da sie die Vorstellung in viel höherem Grade versinnlichen als die Figuren, auch

die Einbildung mehr angesprochen, und sie sagen der Poesie noch mehr zu als diese. Deshalb hat sich diese Ausdrucksweise auch reicher und mannigfaltiger ausgebildet, und die Reihe der Tropen ist größer als die der Figuren. Wir beginnen dieselbe mit der **Metonymie** (*μετωνυμία*).

Metonymie heißt eigentlich Umnennung, Vertauschung des Namens: es wird aber doch nicht bloß der Name, sondern in der Tat die Vorstellung selbst wesentlich verändert und deshalb auch der Name. Es werden nämlich bei der Metonymie Begriffe miteinander vertauscht, die in einer natürlichen, durch Einbildung und Verstand leicht findbaren Verbindung miteinander stehn: sie hat ihren Grund in einem Zusammenhange oder einer Verwandtschaft der Begriffe. Solcher Zusammenhangs- und Verwandtschaftsverhältnisse gibt es aber eine große Menge. Die wichtigsten sind etwa folgende. Zunächst das *Raumverhältnis*: man nennt den Ort statt dessen, was sich darin befindet; z. B. ‚Der Wald besingt des Schöpfers Lob", d. h. die Vögel im Wald. Jerem. 4, 29: „Alle Städte werden vor dem Geschrei der Reiter und Schützen fliehen und in die dicken Wälder laufen und in die Felsen kriechen." 1. Mos. 41, 57: „Alle Lande kamen in Ägypten, zu kaufen bei Joseph." Matth. 3, 5: „Da ging zu ihm hinaus die Stadt Jerusalem und das ganze jüdische Land und alle Länder an dem Jordan." Sodann das *Zeitverhältnis:* es wird der Zeitraum gesetzt statt derer, die darin leben; z. B. „Jahrhunderte harrten vergebens"; das Vorhergehende statt des unmittelbar Nachfolgenden; man sagt z. B. die letzte Umarmung und meint die Trennung, die darauf folgt, ein Tropus, den man auch mit dem besondern Namen *μετάληψις, Nachfolge* benennt. Ferner das *Stoffverhältnis:* man nennt den Stoff statt dessen, was daraus bereitet ist; z. B. Eisen, Stahl statt Schwert; Eisen statt Ketten; Fichte, Esche statt Schiff; Esche statt Lanze; Linde statt Schild. Dann das *Kausalitätsverhältnis:* man nennt die Ursache statt der Wirkung, z. B. Arbeit der Stiere statt Getreide; die Wirkung statt der Ursache, z. B.

„Die Wolken träufeln Segen“ (statt Regen); „Hütten, um die der Landmann stille Schatten pflanzt“ (statt Bäume); zuweilen wird auch eine Wirkung statt der andern gesetzt, so z. B. wenn man das Getreide den Schweiß des Landmanns nennt, da der Schweiß auch nur begleitende Wirkung der Arbeit ist; der Zweck statt des Werkzeuges, z. B. „Die Straf er zückt vom Leder“, d. h. das Schwert, womit er strafen will (Spee, Trutz-Nachtigall 138). Endlich das *Symbolverhältnis:* man nennt das Zeichen statt des Bezeichneten, z. B. Lorbeer statt Ruhm, Sieg; Ölzweig, Palme statt Frieden; ebenso Thron, Stuhl, Krone, Zepter, Sprengel. Eine Art der Metonymie streift nahe an die Allusion, nämlich der Gebrauch des Beinamens statt der Person oder Sache selbst; z. B. Stagirit statt Aristoteles, Pelide statt Achilles, Mäonide statt Homer, Sieger von Marengo statt Napoleon, Themsestadt statt London. Außerdem gibt es noch mancherlei andere Metonymien, die sich nicht mit solcher Bestimmtheit klassifizieren lassen, z. B. wenn man von jemanden sagt, er sei abgebrannt, während doch nur sein Haus verbrannte, eine Metonymie, die schon die Römer kannten: „Hospes arsit“ Hor. Sat. 1, 5, 72. „Proximus ardet Ucalegon“ Virg. Aen. 2, 311 (Wenn erst Ukalegon, dein Nachbar, steht im Rauch, Rachel Sat. 3 im LB. 2, 586, 25). Die Metonymie ist gut und recht, wenn man sie nicht häuft, und wenn die Vertauschung so natürlich ist, daß die Möglichkeit derselben nahe an die Notwendigkeit grenzt. Aber namentlich beim Symbolverhältnis und beim Gebrauch der Beinamen wird oft gefehlt und die Anschaulichkeit der Gelehrsamkeit aufgeopfert.

Einen andern Tropus stellen wir am besten gleich mit der Metonymie zusammen, weil er gewissermaßen die gerade Umkehrung desselben ist: das **Wortspiel.** Bei der Metonymie werden beide, Vorstellung und Wort, verändert, aber das Wort mehr als die Vorstellung: denn die neue Vorstellung verharrt in der allernächsten Beziehung zu der eigentlichen alten, während das eigentliche und das uneigentliche Wort, als Worte betrach-

tet, nichts miteinander gemein haben. Anders beim Wortspiel: hier wird das gegeben vorliegende Wort als Wort nur unmerklich verändert, aber mit dieser unmerklichen Veränderung des Wortes verknüpft sich die merklichste und wesentlichste Veränderung der Vorstellung: es tritt eine neue Vorstellung ein, die mit der des veränderten Wortes wenig oder vielleicht nichts mehr gemein hat; ja es kann das Wort selbst in seiner Form gänzlich unverändert bleiben und sich dennoch dem Zusammenhange gemäß plötzlich eine ganz andre und neue Vorstellung damit verbinden. Bei der Metonymie wird also nur die Vorstellung etwas auf die Seite hin gerückt, und damit wechselt der Ausdruck; beim Wortspiel rückt man den Ausdruck etwas auf die Seite, und damit wechselt die Vorstellung. Dies ist das Wesentliche des Wortspiels; alles, was sonst noch darüber kann gesagt werden, leitet sich einfach und von selbst aus diesem her und bedarf deshalb keiner weiteren Ausführung. Die griechische Rhetorik nennt das Wortspiel *παρονομασία*, die lateinische *adnominatio;* so bei Quintilian an mehreren Stellen (Inst. 9, 3, 66); auch handelt davon ein Kapitel in den Rhetoricis ad Herennium 4, 21, 29, das einige Proben des lateinischen Wortspielwitzes darbietet, wie z. B. *Venit,* antequam Romam *venit;* Quos homines alea *vincit,* eos ferro statim *vincit;* Hinc *avium* dulcedo ducit ad *avium;* Si *lenones* vitasset tanquam *leones;* Videte, judices, utrum homini *navo* an *vano* credere malitis, usf. In Fällen, wo bloß der Anfangsbuchstabe verändert wird, ist das Wortspiel zugleich ein Reim; so Vell. Pat. 2, 108, 2: „Maroboduus *natione* magis quam *ratione* barbarus"; so ferner der Ausspruch des Bias bei Gellius Noct. Att. 5, 11, 2: „*ἤτοι καλὴν ἄξεις ἢ αἰσχράν· καὶ εἰ καλήν, ἕξεις κοινήν, εἰ δὲ αἰσχράν, ἕξεις ποινήν*". Äschyl. Supplic. v. 826: „*ὁδε μάρπτις ναΐος γαΐος.*" Und so ist in den meisten Fällen, wo Griechen reimen, ein Wortspiel der Anlaß dazu; im Lateinischen und Deutschen dagegen hat der Reim noch anderweitigen Grund und Sinn. Natürlich hat, da es beim

Wortspiel zugleich auf Ähnlichkeit und auf Verschiedenheit ankommt, auf Ähnlichkeit des Ausdrucks und auf Verschiedenheit der Vorstellungen, der Verstand an ihm einen vorwaltenden Anteil, einen größeren Anteil als die Einbildung, der Verstand in den beiden nah verwandten Tätigkeiten des Witzes und des Scharfsinnes. Deshalb ist auch das Wortspiel vornehmlich und beinahe ausschließlich zu Hause in der komischen Poesie, in der Komödie, in der Satire (LB. 2, 1348), im satirischen Epigramm, im komischen Epos, im komischen Roman und in der scherzhaften Lyrik, zu Hause da, wo ein Widerspruch des Verstandes darzustellen ist gegen die von der Einbildung angeschaute Wirklichkeit: so finden wir es denn in der griechischen Komödie des Aristophanes wie in der lateinischen des Plautus und in der englischen Shakespeares, bei Rabelais und Fischart (LB. 3, 1, 471) im komischen Roman Gargantua, wie bei Abraham a Sancta Clara im satirischen Roman Judas der Erzschelm und in satirischen Predigten, und bei Jean Paul. Das ernsthafte Epos dagegen und die tragische Poesie können das Wortspiel nur so und insofern in sich aufnehmen, als sie auch jenen Widerspruch des Verstandes gegen die Einbildung in sich aufnehmen können, d. h. nur vorübergehend und den höheren Zwecken des Epos und der Tragödie dienend untergeordnet, nur als Ausdruck der tragischen Ironie, nicht aber der Laune und des Spottes. Ein Beispiel der Art aus dem klassischen Altertum, noch eins nach dem eben angeführten aus den Supplices, findet sich bei Äschylus in den Septem V. 830, wo mit Rücksicht auf Polyneikes dies Wort als Adjektiv im Sinne von *zanksüchtig* gebraucht wird; ein Wortspiel, das Sophokles und Euripides an paßlichen Orten wieder aufgenommen haben, und das als ein Beispiel der Art zu bemerken ist, wo das Wort selbst gar nicht verändert wird. Beispiele aus der epischen Poesie der Deutschen sind etwa, wenn in den Nibelungen (Str. 2256 Lachm.) Dietrich von Bern, nachdem er alle seine Mannen verloren hat, im bittersten Schmerze ausruft:

„Und sint erstorben alle mîne man, sô hât mîn got vergezzen, ich *armer Dietrîch!*“ Hier wird Dietrich in seiner eigentlichen Bedeutung *Dietreich, Volkreich* aufgefaßt, und das ist bei dem antithetischen Beiworte *arm* ein Wortspiel. Oder wenn in einem anderen Gedicht aus der Dietrichssage, Dietrichs Flucht betitelt, Dietrich, nachdem er eine Schlacht verloren, durch die er sein Reich in Bern wieder zu erlangen hoffte, ausruft: „Von Berne (d. h. der von Bern getrennte) mac wol heizen ich, wan ich dâ niht ze schaffen hân“ (V. 4762). Oder wenn es in der Gudrun Str. 623 heißt: „Daz muote Hartmuoten harte sêre.“ Wie aber gesagt, das Wesen des ernsthaften Epos und der Tragödie duldet dergleichen nur selten und unter besonderen Umständen, und deshalb darf man auch zweifeln, ob Paul Gerhardt (S. 97[b]. 137[a]) und Benjamin Schmolck recht daran getan haben, daß sie sogar in das geistliche Lied Wortspiele gebracht haben. Die komische Poesie und Prosa dagegen begünstigt es, und von je lebhafterem Witz Autoren dieser Art waren, desto mehr haben sie auch eben diese Seite und diese Form des Witzes herausgekehrt. Als Beispiel diene ein Abschnitt aus dem eben erwähnten geistlich satirischen Romane Judas der Erzschelm von Abraham a Sancta Clara, in welchem Abschnitte unter einer wahren Flut der mannigfaltigsten Wortspiele das Leben des verlorenen Sohnes erzählt wird (LB. 3, 1, 909). Bekanntlich sind die Wortspiele in Schillers Kapuzinerpredigt zum größten Teil aus Abraham a Sancta Clara entlehnt, die anderen ihm wenigstens nachgebildet, und gerade in diesem Abschnitte finden wir die Originale zu mehreren Schillerischen.

Drittens die **Synekdoche** (*συνεκδοχή*), eigentlich das Mitverstehen. Die Synekdoche ist im Grunde nur eine Abart der Metonymie: auch hier findet eine Vertauschung nah zusammenhangender Begriffe statt, aber unter einem bestimmten Verhältnisse: dem des Teiles zum Ganzen. Sie beruht also auf einem Umfangsverhältnis, oder, wenn man will, Teilverhältnis und es ist eine Synekdoche, so wie man den Teil für das Ganze,

partem pro toto, oder umgekehrt das Ganze für den Teil setzt. Dieser Teil muß aber unter all den Einzelheiten, die sich an dem Ganzen unterscheiden lassen, die wichtigste und hauptsächlichste sein, muß Wesen und Zweck des Ganzen recht eigentlich charakterisieren. Wo er nicht so beschaffen ist, da fehlt der Synekdoche die rechte Anschaulichkeit. Es steht z. B. ganz einfach der charakteristische Teil für das Ganze, wenn man statt des Schwertes *ort*, die Spitze des Schwertes, oder *ecke*, die Schärfe des Schwertes setzt oder *Schneide* oder *Heft;* statt des Schildes *umbo*, Buckel, oder nach altdeutscher Weise *rant* (mit Bezug auf den eisernen Rand, der das Geflecht von Zweigen oder die Bretter zusammenhielt, woraus der Schild bestand), statt Schiff *Kiel* oder *Mast* oder *Segel*, statt See *Wellen*, oder wenn altdeutsche Dichter die deutsche Kaiserkrone *weise* nennen nach dem vorzüglichsten Edelstein derselben; und ebenso, wenn man in der Kriegssprache, die noch teilweise die sinnlich poetische Färbung des Mittelalters trägt, nicht hundert Reiter sagt, sondern hundert *Pferde*, und hundert *Helme*, hundert *Lanzen* statt der mit Helm und Lanze gerüsteten Krieger. Eine recht starke Synekdoche, bei welcher das totum pro parte steht, wird in der Sanktgallischen Rhetorik (LB. 1, 313) angeführt: „Porcus per taurum sequitur vestigia ferri;" hier bezeichnet *porcus* die Schweinsborste, *taurus* das Rindsleder und unter den *vestigia ferri* wird metonymisch das mit der Ahle gebohrte Loch verstanden (synecdochice de opere sutoris totum dicitur et pars intelligitur). In anderen synekdochischen Wendungen läßt sich das Teilverhältnis noch schärfer bezeichnen: es wird z. B. die Gattung statt der Art gesetzt: so, wenn man *Künstler* statt Maler, *Sterbliche* statt Menschen sagt; oder die Art statt der Gattung: z. B. „Der Geizige schielt nach harten Talern (Geld); der frohe Landmann mißgönnt dem Städter seine Bälle (Vergnügungen) nicht." Man geht auch wohl eine Stufe weiter und gebraucht die Art statt des Individuums, z. B. wenn man *Herr* sagt statt Gott, König; oder das Individuum statt der Art,

wenn man einen großen Redner *Cicero*, einen weisen Richter *Salomo*, einen Kunstfreund *Mäcen*, einen strengen Sittenrichter *Cato*, eine der Schwelgerei ergebene Stadt *Babel* nennt; eine Art der Synekdoche, die sich mit der Allusion (S. 513) berührt und oft mit dem besonderen Namen *ἀντονομασία*, *Umnennung*, bezeichnet wird. Endlich wird in synekdochischer Weise nicht selten die bestimmte Zahl statt der unzähligen Menge gesetzt: z. B. „Tausend Zungen verkündigen Gottes Lob"; namentlich aber wird der Singular im Sinne der pluralischen Gesamtheit gebraucht: z. B. „Die Lerche verkündet den Frühling"; G. Schwab: „Der Indier ist da, der Mohr! Der Ahnherr hat die Stadt zerstöret: Wer weiß, was uns der Enkel schwor!" (LB. 2², 1459).

Der vierte Tropus, nach Quintilian 8, 6, 4 tum frequentissimus, tum longe pulcherrimus, ist die **Metapher**; sie trägt den allgemeinsten Namen von allen: *μεταφορά* heißt die Übertragung, eine Benennung, die am Ende auf alle figürlichen und tropischen Wendungen paßt. Die griechischen Rhetoren nennen denn auch nicht bloß diesen einen Tropus, der in specie so heißt, sondern daneben auch alle übrigen Tropen und Figuren Metaphern, und Cicero hat den lateinischen Namen *translatio*, womit der Figuren und Tropen insgemein belegt, sichtlich diesem griechischen *μεταφορά* nachgebildet. Sofern man jedoch Metapher in dem auch altgebräuchlichen, mehr beschränkten Sinne auffaßt, der freilich, wenn man das Wort etymologisch nimmt, rein willkürlich so beschränkt ist, so bezeichnet sie im Gebiete der Tropen dasselbe, was im Gebiete der Figuren die Vergleichung ist. Bei der Figur der Vergleichung wird neben die gewöhnliche Vorstellung und den gewöhnlichen Ausdruck eine andere Vorstellung und deren Ausdruck gesetzt, die ungewöhnlicher und sinnlicher und dadurch anschaulicher sind. Beim Tropus der Metapher aber wird die gewöhnliche, minder sinnliche Vorstellung samt ihrem Ausdruck gänzlich unterdrückt und das sinnlichere Gegenbild tritt geradezu an ihre Stelle. Mit Einem Worte also, die Metapher ist eine abgekürzte Vergleichung.

Während es z. B. nur noch eine Vergleichung ist, so lange man sagt: er war beständig wie ein Diamant, wo neben den abstrakten Begriff *beständig* nur vergleichungsweise der sinnliche Begriff *Diamant* gesetzt wird: so wird es eine Metapher, sobald man etwa mit Hartmann von Aue sagt: er war an beständiger Treue ein Diamant; mit dem Verschwinden des *wie* tritt die abstrakte Vorstellung zurück, und die sinnliche rückt an ihren Platz. Als Beispiel mag hier eine Stelle aus Hartmanns Armem Heinrich dienen, die neben der neben angeführten noch eine ganze Reihe von Metaphern enthält. Ritter Heinrich von Aue wird mit folgenden Worten geschildert: „Er was ein *bluome* der jugent, der werlte fröude ein *spiegelglas*, staeter triuwe ein *adamas*, ein ganziu *krône* der zuht. er was der nôthaften *fluht*, ein *schilt* sîner mâge, der milte ein glîchiu *wâge*: ime enwart über noch gebrast. er truoc den arbeitsamen *last* der êren über rücke. er was der râtes *brücke* und sanc vil wol von minnen“ (LB. 1, 525).

Übrigens kann der Sitz der Metapher jegliches Wort sein, nicht bloß ein Substantiv, sondern auch ein Adjektiv und auch ein Verbum: auf jedem dieser drei Gebiete kann eine abstrakte Vorstellung gegen ihr konkretes, eine minder sinnliche gegen ihr mehr sinnliches Gegenbild vertauscht werden. Substantivische Metaphern sind z. B.: Lenz des Lebens, Rosen der Jugend, Hefe des Volkes, Haupt des Staates, Stütze des Thrones, Schiff der Wüste, Roß des Meeres; adjektivische, wo dann der Tropus der Metapher zusammenzufallen pflegt mit der Figur des schmückenden Beiwortes: Der silberne Bach, die goldene Ernte, das sterbende Jahr; verbale Metaphern sind: Die Schönheit verblüht, Gewitter lagern sich am Himmel, der Sturmwind heult, das Schwert dürstet nach Blut.

Die Übereinstimmung des Tropus der Metapher mit der Figur der Vergleichung geht aber noch hinaus über den soeben berührten Punkt. Wir haben gesehen (S. 510), daß aus der Vergleichung, so wie man sie noch weiter, zu einer noch

sinnlicheren Anschaulichkeit entwickelt und ausführt, das Gleichnis hervorgeht: gerade so gibt es auch eine weitere, noch sinnlichere Ausführung der Metapher; man nennt dieselbe **Allegorie**, von ἀλληγορέω d. h. etwas anderes sagen, als zu verstehen ist. Es ist dies wieder eine sehr allgemein gehaltene Benennung, und darin liegt auch der Grund zu mannigfachen Irrtümern, worein alte und neue Rhetoren bei der Allegorie geraten sind; selbst Quintilian (8, 6, 47), der es eine Allegorie nennt, daß Virgil Eclog. 9 seinen Namen gegen den Namen Menalcas vertausche. Der Tropus der Allegorie steht ebenso der Figur des Gleichnisses gegenüber, wie der Tropus der Metapher der Figur der Vergleichung gegenübersteht. Nämlich die Allegorie veranschaulicht nicht nur Einen Begriff durch Versinnlichung desselben, sondern eine ganze, eng zusammengehörige Reihe von Begriffen, indem sie einen Gegenstand nebst den Eigenschaften, die ihm anhangen, und den Wirkungen, die er ausübt, in einem fortgeführten, umfangreicheren, in sich einigen Bilde ausmalt. Ein Beispiel wird hinreichen, um dies Verhältnis der Allegorie zur Metapher klar zu machen. Es wäre also eine bloße Vergleichung, wenn man sagte: „Die Dichtkunst der Römer war wie eine ausländische Blume.“ Daraus entsteht eine Metapher, wenn man sagt: „Die Dichtkunst war zu Rom eine ausländische Blume.“ Sobald man nun mit Herder diese Metapher in folgender Weise noch sinnlicher ausführt: „Die römische Dichtkunst war aus griechischem Samen in den Garten eines Kaisers verpflanzt, wo sie als schöne Blume dastand und blühte,“ sobald man also dem einfachen sinnlichen Begriffe Blume noch die weitere sinnliche Beziehung auf Samen, auf Garten, auf die Person eines Kaisers, auf die Tätigkeit des Blühens beifügt, so ergibt sich die Allegorie. Einen vorwaltenden Hang zur Allegorie hat die morgenländische Dichtkunst: man begegnet in den poetischen Büchern des Alten Testaments zahlreichen Beispielen. Statt vieler möge hier eines angeführt werden, Psalm 80, 9—17, wo das Volk Israel mit einem Weinstock

verglichen und nun diese Vergleichung eben zur Allegorie ausgeführt wird. Rätsel und Allegorie finden sich vereinigt bei Hesekiel 17, 2 fgg.

Gewöhnlich verbindet sich mit dem Tropus der Allegorie noch der der **Personifikation**, und dann ist erst die volle poetische Schönheit erreicht, insofern erst dann sinnliche Anschaulichkeit in ihrer ganzen Fülle vorhanden ist. Wir handeln demnach gleich auch von diesem Tropus. Bei der *Prosopopöie* (*προσωποποιία*) oder Personifikation sind zwei Stufen zu unterscheiden, je nachdem man das Wort im engeren oder weiteren Sinne faßt. Im weiteren Sinne sind alle Metaphern, die zur höheren Versinnlichung lebloser Wesen dienen, Personifikationen: hier überall liegt der Versinnlichung mehr oder minder deutlich eine persönliche Auffassung zum Grunde. Sagt man z. B. der Sturmwind heult, so wird der Sturmwind als ein die Luft durchfahrendes, dämonisches Ungetüm (Windsbraut) aufgefaßt; und wenn bereits altnordische Dichter von dem Schwerte sagen, daß es nach Blut dürste, so hängt das mit ihrem Glauben zusammen, daß ein Schwert dämonisch beseelt sein könne; daher rührt ja auch die mittelalterliche Sitte der deutschen und anderer Völker, den Schwertern persönliche Eigennamen beizulegen. Bei ihnen ist demnach der Ausdruck von dem dürstenden Schwerte mehr als eine bloße Metapher. Ebenso ist es eine Personifikation, wenn Jeremias 46, 10 von einem Schwerte spricht, das fressen und von Blut voll und trunken werden wird, oder wenn er 47, 6 rusruft: „O du Schwert des Herrn, wann willst du doch aufhören? Fahre doch in deine Scheide und ruhe und sei still.“ Ja zuletzt beruht die ganze Sprachschöpfung auf Prosopopöie; denn daß sie leblosen Wesen, daß sie abstrakten Begriffen ein Geschlecht beilegt, daß die einen Maskulina sind, die anderen Feminina, kommt doch nur daher, daß sie gleichsam Personen, gleichsam Männer und Weiber sind: denn sonst würde die Leblosigkeit und Abstraktheit für dergleichen Worte auch überall die

Geschlechtslosigkeit, das Neutrum gefordert haben. Indessen die Personifikation in diesem weiteren Verstande geht die Stilistik nichts an, sondern nur in einem engeren, wo man es Personifikation nennt, wenn ein lebloses, namentlich ein abstraktes Ding ungewöhnlicher, vom sonstigen Sprachgebrauch abweichender Weise als ein beseelt wirkendes, als handelnd, hörend, redend hingestellt, mithin dem leblosen ein Bewußtsein, dem abstrakten eine Körperlichkeit verliehen wird. Solche Personifikationen sind allen Dichtern und allen Zeiten geläufig gewesen: die Götter der Heiden waren meistens nichts als Personifikationen. Beispiele aus neuerer Zeit bieten Hebels Wiese, wo der Rhein als ein Jüngling, die Wiese als Jungfrau aufgefaßt wird, und der Prinz Zerbino von Tieck, wo im Garten der Poesie der Wald, die Blumen, der Vogelgesang, ja das Himmelblau redend auftreten (LB. 2, 1399). Vielleicht aber haben keine Dichter in solchem Grade von der Personifikation Gebrauch gemacht als die deutschen und die romanischen des Mittelalters. Beispiel ein Lied Herzog Heinrichs IV. von Breslau, wo nacheinander der Mai, die Sommerwonne, die Heide, der Klee, der Wald, die Sonne als Personen angeredet werden und auf die Anreden antworten (LB. 1, 983). Gewöhnlich wird die Personifikation noch dadurch verstärkt und erhält einen angenehmen Anflug von Laune, daß man solchen personifizierten Dingen und Abstraktionen noch die unter Menschen üblichen Titel gibt, z. B. Frau Minne, Frau Ehre, Frau Welt, Frau Abenteuer (die romantische Erzählung, LB. 1, 785). Während diese Personifikationen ganz häufig vorkommen, sind andere, wie es die Sache mit sich bringt, seltener: im Renner, einem Lehrgedichte Hugos von Trimberg aus der Zeit um 1300, wird z. B. V. 11365 ein kegelschiebender Bauer geschildert welcher der zu langsam rollenden Kugel nachruft: „Louf, kugel, vrouwe! zouw dîn (eile), liebiu frou, nu zouwe!“ Und in einem Liede singt Christian von Hamle (HMS. 1, 112^{b}): „Her Anger, waz ir iuch fröiden muostent nieten dô mîn frowe kom gegân! . . .

Erloubet mir, her Grüener Plân, daz ich mîne füeze setzen müeze dâ mîn frowe hât gegân.“ Auch Walther von der Vogelweide macht von derartigen Personifikationen gern Gebrauch; so Hêr Meie (LB. 1, 575, 6); Frô Unfuoge (d. h. Frau Unkunst, LB. 1, 578, 13); ja er redet sogar den Almosenstock an, den Pabst Innocenz III. in Deutschland aufstellte, um Beiträge für einen Kreuzzug zu sammeln: „Sagt an, hêr Stoc, hât iuch der bâbest her gesendet, daz ir in rîchet und uns Tiutschen ermet unde pfendet?“ (LB. 1, 584). Durch diese lebendige Sinnlichkeit der Ausführung hat sich ein früherer Ausleger Walthers, Gleim, verleiten lassen, den Herrn Stock für einen wahren Namen zu halten und die Übersetzung des Gedichtes zu überschreiben: An Herrn Stock, päbstlichen Legaten in Deutschland.

Gewöhnlich aber, wie schon vorher gesagt, braucht man die Personifikation bei der Allegorie und verstärkt die letztere durch die noch hinzutretende Personifikation; schon die Allegorie belebt das Unsinnliche oder minder Sinnliche durch die Äußerlichkeit und historische Beweglichkeit, womit sie es umkleidet; noch höheres Leben erhält sie, wenn dies Äußerliche gar als eine Person erscheint, in menschlicher Weise handelnd und leidend. Beispiele allegorischer Personifikation sind häufig: vgl. Hesekiel 16, wo Jerusalem als Weib personifiziert erscheint und die ganze Geschichte der Stadt und des Volkes in der Lebensgeschichte dieses einen Weibes anschaulich konzentriert wird. So ferner die Allegorie, die sich durch Platos Phaedrus hindurchzieht, indem die Seele des Menschen als ein Wagenlenker mit zwei Rossen, einem weißen und einem schwarzen, dargestellt wird; so in Goethes Zueignung seiner Gedichte (LB. 2, 1124) die Allegorie der Wahrheit; so in Schillers Mädchen aus der Fremde (LB. 2, 1190) die Allegorie der Dichtkunst; so endlich in einem Gedichte von Tieck, die Phantasie (LB. 2, 1395), die ausgeführte Allegorie eben der Phantasie, der Vernunft, der Erinnerung, des Schlafs. Hier überall besteht die Allegorie nur dadurch, daß sie zugleich eine Personifikation ist.

Auf dem Gipfel aber der möglichen Ausbildung zeigt sich die personifizierende Allegorie dann, wenn mit der Personifikation eines abstrakten Begriffes noch die Namengebung verbunden ist, die Beilegung eines bezeichnenden persönlichen Eigennamens; wenn man z. B. nicht den Neid, die Selbstsucht ohne weiteres als Person auffaßt, sondern an ihre Stelle einen Herrn Neidhart, einen Herrn Selphart setzt. Hier haben wir die vollste Personifizierung. Auch diese war besonders im deutschen Mittelalter beliebt und charakterisiert jene Zeit unserer Literatur. Ein Hauptbeispiel für diese Art der personifizierenden Allegorie ist die Regula Selphardi, eine aszetische Schrift des dreizehnten Jahrhunderts (LB. 1, 991), worin die Selbstsucht, der Eigenwille, als ein Kloster aufgefaßt wird; der Abt desselben heißt Bruder Bösewicht, der Prior Anetugent, der Küster Klaffer von der Welt, der Kantor Bruder Kiverere (Zänker), das Haupt des Konventes Bruder Herstuol (Thron), die übrigen Konventualen sind Bruder Zornlin, Bruder Ergelin, Bruder Werre, Bruder Irrsichselben, Bruder Glichesere, Bruder Hindersprache, Bruder Itelspot, Bruder Cluterere (Beschmutzer), Bruder Schimphelin, Bruder Unmuoze, Bruder Zitverlies und Bruder Itelere usw. Wenn alldem gegenüber die allegorischen Personifikationen der französischen und der deutschen Dichter der Alexandrinerzeit meistens etwas sehr Langweiliges haben, so liegt die Schuld nicht am Tropus, sondern am Dichter. Vgl. Germania Bd. 5, 290 fgg.

Wie mit der Allegorie, so verbindet sich die Personifikation gern noch mit einem anderen Tropus, mit der **Anrede, Apostrophe**, d. h. Abwendung von der Sache weg zur Person hin. Die Anrede versinnlicht durch Vergegenwärtigung des Abwesenden. Es wird also entweder eine abwesende Person aufgefaßt, als wäre sie gegenwärtig, z. B. ein Verstorbener, als stünde er lebend da, und man dürfte zu ihm sprechen. Eines der schönsten Beispiele bietet ein Lied von Haller, das zugleich auch eins seiner schönsten Gedichte ist: Trauer-Ode beym Ab-

sterben seiner geliebten Mariane (LB. 2, 728), wo die Apostrophe durch all die vielen Strophen durchgeführt ist. Oder die Anrede ist an leblose oder abstrakte Dinge gerichtet, als wären sie belebt, als wären sie körperlich und gegenwärtig, ein Verfahren, das den geraden Gegensatz bildet zu dem Gebrauche, Anwesende mit Er und Sie anzureden. Diese Art der Apostrophe ist ganz häufig; ich erinnere an die bei der Personifikation beigebrachten Beispiele aus Heinrich von Breslau, aus dem Renner, aus Christian von Hamle und aus Walther von der Vogelweide; aus der neueren Literatur ist hier namentlich Schillers Lied an die Freude zu erwähnen. Eine Apostrophe ist auch die Invokation, die gelegentliche Anrufung einer Gottheit, wie die bei den epischen Dichtern auch noch der neueren Zeit beliebte Anrufung der Muse.

Bei der Apostrophe wird das Abwesende vergegenwärtigt. Noch eine andere Wendung erzielt auch durch Vergegenwärtigung die Sinnlichkeit, aber durch Vergegenwärtigung des Vergangenen: es ist das die Erzählung im Präsens, das sogenannte **Praesens historicum.** Es gibt Mundarten, die immer nur im Präsens erzählen; davon haben wir hier nicht zu reden; hier kommt das Präsens in Betracht, sofern es neben der sonst gebräuchlichen und gebräuchlicheren Form des Präteritums und statt derselben angewendet wird. Da geschieht es denn immer nur, um die Anschaulichkeit zu erhöhen, um das Vergangene wie gegenwärtig vor die Augen zu führen, so daß eigentlich nicht mehr erzählt, sondern geschildert wird. Wenn man darin Maß hält, wenn nicht zu oft, wenn nur dann, wo die sinnliche Vergegenwärtigung von Wert und Wichtigkeit ist, davon Gebrauch gemacht wird, so ist die Wirkung vortrefflich. Freilich halten nur wenige Maß, und in diesen Fehler verfallen natürlich am häufigsten und leichtesten Schriftsteller solcher Provinzen, deren Mundart das Praesens historicum überall anwendet. Auch darin wird oft gefehlt, daß innerhalb eines und desselben Gedankens Präsens und Prä-

teritum wechseln, d. h. die angeschaute Vorstellung hin und her geschoben wird, aus der Vergangenheit in die Gegenwart und wieder aus der Gegenwart in die Vergangenheit; daß aus der Erzählung in die Schilderung und aus dieser wieder in die Erzählung übergegangen wird, wie dies z. B. in Schillers Taucher der Fall ist (LB. 2, 1229, 1 fgg.). Ein anderes ist es, wenn der Wechsel der Tempora mit einem neuen Gedanken, mit einer plötzlich hereinbrechenden neuen Tatsache zusammenhängt: hier ist dann keine solche Unruhe und Einheitlosigkeit vorhanden, sondern vermehrte Anschaulichkeit. So z. B. in Goethes Fischer (LB. 2, 1089, 32): hier tritt das Präsens erst mit dem neuen Gedanken ein, mit diesem einen überraschend plötzlichen, bedeutungsvollen Faktum.

Neben das Praesens historicum stellt sich im Lateinischen noch der sogenannnte **Infinitivus historicus:** denn auch er tritt ein, wo vergangene Dinge nicht als hintereinander vergangen, sondern gleichsam als nebeneinander bestehend aufgefaßt, wo sie nicht erzählt, sondern geschildert werden sollen. Und für diese Zwecke ist auch der Infinitivus ein ganz paßliches Mittel, und ein noch paßlicheres als das Präsens: denn er bezeichnet wohl eine Tätigkeit des Subjektes, und bezeichnet sie auch, da er eben immer ein Infinitivus praesens ist, im allgemeinen als eine gegenwärtige; aber einen bestimmten Zeitpunkt und eine bestimmte Dauer setzt er nicht fest, weder in dieser Gegenwart, noch gar in der Vergangenheit; er drückt eben nur ein Geschehen aus, aber kein Wann und Wie lange dieses Geschehens; er enthebt das vergangene Faktum allem Wechsel und allen Schranken der Zeit und macht es zum Gegenstande der Schilderung, für die es keine zeitliche Abgrenzung gibt. Beispiel bei Cic. pro Rosc. Am. 38, 110.

Die deutsche Sprache, und sie vorzüglich und mehr als andere Sprachen, liebt es, auch das **Futurum** gegen das **Präsens** zu vertauschen, also die Zukunft in die Gegenwart zu rücken, das noch Ungewisse als gewiß zu behaupten, das

noch ganz Unscheinbare schon in gegenwärtiger Anschaulichkeit aufzufassen. Indessen diese Verwandlung ist so gewöhnlich, daß man sie kaum mehr zu den Tropen rechnen darf. Die deutsche Sprache hat eben nie ein rechtes Futurum besessen, sie hat diese Zeitstufe immer nur durch Umschreibungen bezeichnen können, im Gothischen zuweilen durch *haben* mit dem Infinitiv, wie in den romanischen Sprachen (*dirai*), im Althochdeutschen durch *sollen*, wie im Englischen, später durch *werden* mit dem Participium praesentis, woraus erst nach und nach durch Entstellung auch ein Infinitiv geworden ist. Am geläufigsten aber ist der älteren Sprache, wie noch jetzt der einfachen des gewöhnlichen Lebens, das bloße Präsens im Sinne des Futurums, und es gibt ganze, große altdeutsche Schriften, in denen kein einziges umschriebenes Futurum vorkommt, so z. B. die zahlreichen umfassenden Übersetzungswerke der Sanktgaller. Im Psalm 28 z. B. übersetzt Notker die Worte: Et in templo eius omnes dicent gloriam durch: Vnde in sînero chilichun sagent sie alle sîna guôllichi. Et sedebit dominus rex in aeternum: Vnde dara nâh sizzet er rîchesondo iêmer. Dominus virtutem populo suo dabit: Truhten gibet herti sînemo liûte (LB. 1, 292).

Jetzt endlich sind noch einige Tropen, es sind ihrer vier, zusammenzustellen, die auch ihrem Wesen nach enge zusammengehören, und die, da an ihnen nicht bloß die Einbildung Anteil hat, auch in die prosaische Sprache, die Sprache des Verstandes und die alltägliche Rede übergreifen.

Zuerst die **Hyperbel**, *ὑπερβολή*, d. h. Übertreibung, Vergrößerung über die Wahrheit hinaus. Eines der ältesten Beispiele aus der deutschen Literatur wird in der Sanktgallischen Rhetorik (LB. 1, 314) angeführt: von einem Eber heißt es, er habe Füße einem Fuder an Größe gleich, Borsten so hoch wie Forsten und Zähne zwölf Ellen lang (imo sint fûoze fûoderinâze, imo sint burste ebenhô forste, unde zene sîne zuuelifelnîge). Ebenda auch ein lateinisches Beispiel aus Virgils Äneide 3,

421 fg. Eine gewöhnliche Hyperbel ist es auch, wenn wir statt *ich* den Pluralis maiestatis *wir* gebrauchen, oder wenn wir eine einzelne Person mit *Ihr, Sie* anreden. Es liegt in der Natur der Sache, daß die Hyperbel für beiderlei kann gebraucht werden, für das Erhabene und für das Lächerliche. Aber eben deswegen wird sie oft lächerlich, wo sie erhaben sein soll, wie dies bei Ramler oft genug der Fall ist. Hier kann nur ein glücklicher Takt den rechten Ort und das rechte Maß finden lehren.

Das Gegenteil zur Hyperbel bildet die **Litotes** (λιτότης), d. h. Kleinheit, Geringfügigkeit. Man versteht darunter die Übertreibung nach unten hin, die Herabsetzung unter die Wahrheit. Man unterscheidet wohl von der Litotes noch die ταπείνωσις, Erniedrigung, oder die μείωσις, Verkleinerung: dann nimmt man die Litotes in transitivem Sinne und versteht darunter den Ausdruck der Verachtung gegen einen andern, während die ταπείνωσις und μείωσις reflexiv gegen den Sprechenden selbst gerichtet ist und auf Bescheidenheit und Selbstgeringschätzung beruht. Eine solche Herabsetzung aus Bescheidenheit ist es, wenn David sich vor Saul einen toten Hund und einen Floh nennt: 1. Sam. 24, 15: „Wem zeuchst du nach, König von Israel? Wem jagst du nach? Einem toten Hunde einem einigen Floh?“ und ebenso 1. Sam. 26, 20: „Der König Israels ist ausgezogen, zu suchen einen Floh, wie man ein Rebhuhn jagt auf den Bergen.“ Eine ταπείνωσις ist es ferner, wenn in Schillers Kabale und Liebe (1. Akt. 3. Sz.) Louise von sich selbst sagt: „Dies Bischen Leben — dürft' ich es hinhauchen in ein leises, schmeichelndes Lüftchen, sein Gesicht abzukühlen! — Dies Blümchen Jugend — wäre es ein Veilchen, und er träte darauf, und es dürfte bescheiden unter ihm sterben!“ Beide, Hyperbel und Litotes, wirken am meisten, geben die sinnlichste Anschaulichkeit, wenn das Auf- und Absteigen stufenweise geschieht, wenn damit noch die Gradation verbunden ist, wovon späterhin noch die Rede sein wird (S. 541).

Hyperbel und Litotes schieben die Vorstellung von ihrem rechten Punkte fort und darüber hinauf oder hinunter, ohne bestimmte Grenze, bis wie weit und wohin. Bei zwei anderen Tropen ist diese Grenzlinie des Verschiebens von dem rechten Punkt vorhanden, die Grenzlinie des Gegenteils: ich meine die **Ironie** und den **Euphemismus.**

Bekanntlich bezeichnet **Ironie** (*εἰρωνεία*) eigentlich jede mehr oder minder spöttische Verstellung, wodurch Unwissenheit über einen Gegenstand vorgegeben wird, den man gleichwohl recht gut kennt. In diesem Sinne ist die Ironie des Sokrates sprichwörtlich geworden: denn sein dialektisches Verfahren beruhte vorzüglich auf dieser fingierten Unwissenheit. Aber schon die griechischen Rhetoren haben den Begriff der Ironie auf diejenige Verstellung in der Rede eingeschränkt, die von dem, was man verstanden wissen will, das Gegenteilige und dadurch Überraschende sagt. Also ist es z. B. und namentlich Ironie, wenn man Lob ausspricht und Tadel meint, wenn man an einem Geizhals die Wohltätigkeit, an einem Verschwender die Sparsamkeit rühmt. Im diesem Sinne greift die Ironie über die Stilistik hinaus in die weitere Lebensanschauung, in die bildende Kunst und in die Sprachschöpfung. Im deutschen Mittelalter war es gewöhnlich, eine Schlacht als eine Disputation oder einen Prozeß aufzufassen, wie dies im Ludwigsleich vom Jahre 881 (LB. 1, 284, 13) der Fall ist, oder auch als ein Gastmahl, ein Weinschenken und Bewirten (ebenda 1, 284, 33); als Spiel und Tanz wird der blutige Kampf im Nibelungenliede verstanden, Str. 1939, wo es von dem Helden und Spielmann Volker heißt: „Sîn leiche lûtent übele, sîn züge sint rôt: jâ vellent sîne doene manegen helt tôt"; Str. 1943 „Sîn videlboge snîdet durch den herten stâl", und Str. 1944 „Sîne leiche hellent durch helm und durch rant." Im Rosengarten endlich (LB. 1, 1063, 35), im Sempacher Liede (LB. 1, 1288, 8; 1293, 12; 1298, 27), im Hildebrandsliede, bei Kasper von der Rön (LB. 1, 1424, 33) wird der Kampf mit dem Feinde als

ein Beichtehören, dessen Tötung als eine Erteilung von Segen und Ablaß gedacht. Überall wird der Eindruck der Ironie dadurch geschärft, daß der Kontrast zugleich etwas Erhabenes und etwas Lächerliches hat. Auch in die bildende Kunst griff die Ironie: ich erinnere bloß an den Totentanz (Kl. Schrift. 1, 302). Auf dem Gebiet der Sprache finden wir sie in der Namengebung: ich denke hier an ironisch erfundene Namen in imperativischer Form wie Saufaus, Störenfried, Taugenichts, Springinsfeld, womit von solchen Leuten gerade das Gegenteil dessen verlangt wird, was der eigentliche Wortsinn besagt (Kl. Schrift. 3, 118). In der Literatur wird die Ironie viel gebraucht, aber auch viel mißbraucht. Gewöhnlich ist sie mehr Figur als Tropus, oder gar zu sehr Tropus, d. h. entweder sieht man es der ironischen Darstellung gar zu sehr im ersten Augenblick an, daß alles nur uneigentlich, und daß man alles von vornherein Wort für Wort ins Gegenteil zu übersetzen habe; es ist dann also die Ironie eine bloße Veränderung des Ausdrucks, nicht aber auch der Vorstellung; oder aber man spürt ihr die Uneigentlichkeit gar nicht an, man merkt es gar nicht oder erst zu spät, daß die Vorstellungen von ihrem rechten und eigentlichen Platze an einen falschen und entgegengesetzten gerückt seien, und man nimmt alles für baren, trockenen Ernst. Beides ist verfehlt: im ersten Falle ist die Ironie müßig, frostig, langweilig; im zweiten irreführend und gegen die Deutlichkeit und Anschaulichkeit verstoßend. Das rechte Maß erhält den Leser in einem Schwanken zwischen Wissen und Nichtwissen, sozusagen zwischen Mitlügen und Belogenwerden, das für Verstand und Einbildung gleich viel Reiz hat. Indessen nur wenigen ist dieses Maß gegeben; Rabener z. B., in seinen Satiren, besaß es: darum gefällt er sich aber auch in der Ironie beinahe bis zum Überdruß, er kannte kaum eine andere Form des Spottes als die Ironie. Vgl. LB, 3, 2, 47 fg. 55 fg. Noch ein Meister in der Ironie ist Jean Paul: als Probe diene ein kleiner, in den Quintus Fixlein

eingeschalteter Exkurs über den Amterverkauf (Sämtl. Werke 1826 Bd. 4, 104) und Hafteldorns Idylle auf das vornehme Leben (Komischer Anhang zum Titan Bd. 31, 46). Als Muster der Ironie verdient auch die Rede hervorgehoben zu werden, die im dritten Akte von Shakespeares Julius Cäsar Antonius an das versammelte Volk hält; hier finden wir nichts als Anerkennung und Lob der Mörder Cäsars, aber alles ist Ironie, und der Zweck und der Erfolg dieser Rede ist denn auch, daß Antonius das Volk gegen Brutus und die übrigen und für sich gewinnt.

Eine Abart der Ironie ist das **Oxymoron** (*ὀξύμωρον*), d. h. eigentlich spitze, scharfe Dummheit. Man nennt so die Zusammenstellung zweier Worte, wobei das eine törichter, unverständiger Weise gerade das Gegenteil von dem zu sagen scheint, was das andere fordert, aber nur zu sagen scheint, so daß keine wirkliche contradictio in adjecto stattfindet: in diesem Überraschenden des scheinbaren Widerspruchs liegt denn das *ὀξύ*, das Spitzige, Witzige. Z. B. junger Greis, alter Jüngling; armer Dietrîch Nibel. 2256. Ein schönes Beispiel bietet Hebels Vergänglichkeit (LB. 2, 1437, 14): „S Hus wird alt und wüest. Der Rege *wäscht* ders *wüester* alli Nacht, Und d Sunne *bleicht* ders *schwärzer* alli Tag."

Auch der **Euphemismus** (*εὐφημισμός*) kann als eine Abart der Ironie betrachtet werden, insofern man nicht bloß die spöttisch-satirische, sondern mit einer Erweiterung des Ausdruckes jegliche Verkehrung ins Gegenteil Ironie nennen will. Der Euphemismus weicht dem Anstößigen, dem Bösen, dem Gehaßten und Gefürchteten in Vorstellung und Darstellung aus uud nennt aus Zucht und Schonung und Furcht nur das gegenteilige Gute. Der Aberglaube ist auch eine Art Poesie und in dieser Art ist der Euphemismus recht eigentlich zu Hause. Ein bekanntes Beispiel aus dem griechischen Heidentum ist der Gebrauch, die Erinyen *Eumeniden*, d. h. die Gnädigen, die Huldvollen zu nennen; ebenso heißt die grauenvolle Nacht nicht

νύξ, sondern *εὐφρόνη*, die wohlwollende; die Wolfsmilch, griechisch *εὐφόρβιον*, lateinisch *euphorbia*, d. h. gute Nahrung, von *φορβή*, Futter, Weide; die linke Hand *εὐώνυμος*, die gutnamige, obgleich sie gar nicht boni ominis war: denn auch den Griechen kamen die bösen Vorzeichen von der linken Seite; vielleicht ist auch der gewöhnliche Name des Linken, *ἀριστερός*, ein Euphemismus, falls er mit *ἄριστος*, der beste, zusammenhängt. Als euphemistische Verwünschungen brauchten die Griechen *εἰς ὀλβίαν*, *εἰς μακαρίαν*, gerade wie auch in der altdeutschen Sprache *saelic* im Sinne von *verwünscht* vorkommt (LB. 1, 644, 38; 816, 37). Sogar die Worte *εὔφημος* und *εὐφημία* selbst werden euphemistisch angewandt statt *δύσφημος* und *δυσφημία*, wo man eine böse Vorbedeutung meint. Auf einem Euphemismus beruht bei den Römern der Name der Todesgöttinnen, *Parcae*, d. h. die Schonenden, und nach Procopius (Bell. Goth. 1, 15, 4) wurde der eigentliche Name *Maleventum* des Omens wegen gegen *Beneventum* vertauscht. Derselbe Euphemismus des Aberglaubens ist es, wenn die drei bösen und gefährlichen Tiere, der Wolf, der Fuchs und der Bär, bei vielen Völkern womöglich nie mit ihren eigentlichen Namen, sondern mit andern Appellativen oder gar mit nominibus propriis belegt werden. Im sechzehnten Jahrhundert hieß der Wolf bei den Deutschen Hölzing; die Schweden nennen den Fuchs Waldgänger, den Wolf Goldbein, den Bär Süßfuß oder Großvater u. dgl. Und so mögen auch die Eigennamen der Tiersage, Reinhart, Isengrin, Braun, ihren Grund nicht bloß in dem epischen Triebe zu menschlicher Benennung, sondern auch in abergläubischer Scheu ihren Grund haben. Vgl. Kl. Schrift. 2, 214.

Es ist vorher gesagt worden, diese Tropen zeigten sich auch in der gewöhnlichen Alltagssprache, und das gilt namentlich vom Euphemismus. Denn im Grunde sind ja unsere meisten Höflichkeitsreden nichts oder häufig nichts als bloße Euphemismen: vgl. Rabener, Versuch eines deutschen Wörter-

buchs LB. 3, 2, 47 (über das Wort *Kompliment*). Und so ist es von jeher gewesen; ein altes Beispiel von Höflichkeitseuphemismus findet sich schon in der Sanktgallischen Rhetorik LB. 1, 314: Item per contrarium intelleguntur sententiae ut in suetudine latinorum interrogantibus „quaesivit nos aliquis?" respondetur „bona fortuna" i. Hel unde salida, et intellegitur „nemo," quod durum esset i. unminnesam ze sprechenne. Similiter teutonice postulantibus obsonia promittimus sic: „Alles liebes genuoge," et intellegitur per contrarium propter gravitatem vocis. So werden z. B. auch *hina wesan* euphemistisch statt sterben, *hinafart* statt Tod gebraucht. Gern verbindet sich der Euphemismus der Alltagssprache mit dem Wortspiel, und dann wird er eben nur ein Vermeiden des eigentlichen Ausdruckes, ohne diesen darum in das Gegenteil zu verändern. Solche euphemistische Wortspiele sind die meisten Schwüre und Flüche, die von dem Worte, das man vermeidet, weil es böse ist oder heilig und deshalb nicht soll mißbraucht werden, nur einen Teil beibehalten, sonst aber ihn irgendwie verändern. So z. B. statt Sakrament *Sapperment*, statt Sapperment *Sappermost*, statt Herr Jesus *Her Je* oder *Her Jegerle*, statt Gottes Wetter *Potz Wetter*, statt Gottes Leichnam *Potz Leichnam*, statt Gottes Blitz *Potz Blitz*, statt Gottes Teufel *Potz Tausend*, statt der Teufel der *Tausend*, statt Teufel auch *Deixel* oder *Deiker*. Vgl. Grimm, Deutsches Wörterbuch 2, 279. Ähnliches auch im Französischen: *diantre* statt diable, *morbleu* statt mort Dieu, *corbleu* statt corps Dieu.

So viel von den Figuren und Tropen, die zur Sinnlichkeit des Ausdrucks dienen, und die somit auf dem einen Wege liegen, der zur Anschaulichkeit hinführt (S. 488).

Neben jenem Wege her läuft nun noch ein anderer: außer der Sinnlichkeit kommt es im Stil der Poesie noch an auf **Lebendigkeit.** Die Sinnlichkeit beruhte und zeigte sich in der Auffassung und im Ausdruck der einzelnen Vorstellungen, in der Wahl der Worte und ihrer Formen: die Lebendigkeit

hat es mit der organisierten Entwickelung der Vorstellungen zu tun, sie wird sich also kund tun in der **Anordnung** und **Verbindung der Worte.** Es ist nicht genug an der bloßen Sinnlichkeit der einzelnen Vorstellungen, denn damit hat man wenn auch sinnliche Einzelheiten, doch immer nur Einzelheiten: ein anschauliches Ganzes wird daraus erst dann, wenn diese Einzelheiten zusammentreten und sich vereinigen unter dem Merkmal der Lebendigkeit, nämlich in einem bewegten Vorwärtsschreiten von Vorstellung zu Vorstellung, das jedoch, damit die Einbildung ihm folgen und auch der Verstand es fassen könne, wieder in sich selbst gezügelt und gemäßigt und zur Einheit zusammengehalten sein muß. Also Bewegung und doch wieder Ruhe, Vorwärtsschreiten und doch wieder Innehalten.

Es wird für die bessere Verdeutlichung dieses Gegenstandes nicht ohne Nutzen sein, wenn wir von dem Gebiete der bloßen äußeren Darstellung, des Stils, einen Blick hinüberwerfen in das Gebiet der poetischen Produktion und Komposition selbst: wir nehmen da ein entsprechendes und auch in sich scheinbar ebenso zwiespältiges Verfahren wahr. Auch hier wird zum Behufe der Lebendigkeit ebensowohl das eigentlich Ruhende bewegt aufgefaßt, als auch in dem an sich Bewegten wieder ruhend innegehalten.

Was zuerst die Belebung des Ruhenden durch Bewegung betrifft, so zeigt sich diese in dem organischen Gesetze aller Poesie, nirgend eigentlich zu beschreiben, sondern überall die Beschreibung in Erzählung übergehn zu lassen, also in das Leblose und unbewegt Verweilende einen historischen Fortschritt, eine lebendige Entwickelung zu verlegen. Es werden also, um ein schon früher (S. 35. 344) herbeigezogenes Beispiel zu wiederholen, Waffen, und es wird der gewaffnete Held nicht *beschrieben:* denn das wäre ein toter und tötender Stillstand; sondern es wird *erzählt,* wie die Waffen nach und nach aus der Hand des Schmiedes hervorgehn, wie der Held nach und nach erst die Beinschienen anlegt, dann den Helm aufsetzt,

dann Schild und Lanze ergreift. So hält es Homer, und wenn es Walter Scott nicht auch so hält, so ist er eben kein Homer. Oder eine Landschaft: sie wird von guten Dichtern nicht in dem unbewegt ruhenden Nebeneinander und Durcheinander ihrer Einzelheiten geschildert (dergleichen findet sich nur bei Matthisson), sondern auch sie wird historisch entwickelt, indem sie von einem bewegt vorwärts schreitenden Standpunkte durchzogen und von diesem aus nach und nach zur Anschauung gebracht wird. Beispiel hiefür Schillers Elegie Der Spaziergang (LB. 2, 1203), wo der Dichter selbst dieser wandelnde Standpunkt ist, und Goethes Novelle Die Jagd (LB. 3, 2, 689). Beinahe die größte Anschaulichkeit aber wird erlangt, wenn man dies progressive Durchwandern einer Landschaft mehr der Einbildung des Lesers anheimstellt, indem man ihr bloß die Richtung zeigt, in welcher sie den Blick immer weiter und weiter zu senden habe, selbst aber den Raum nicht mit Handlung ausfüllt; weit ausgedehnte Landschaften sind nur auf diesem Wege zur Anschauung zu bringen. So, um ein ganz umfangloses Beispiel anzuführen, Der Räuber von Uhland (Volksausgabe 2, 118), ein Gedicht, das nicht zu seinen berühmtesten gehört, weil es etwas Unscheinbares hat, aber eins der ausgezeichnetsten ist.

Im Gegensatz zu dieser Belebung des Ruhenden durch historische Bewegung steht das Innehalten und Festhalten des Bewegten auf einem unveränderten Standpunkt; es steht dazu im Gegensatz, gleichwohl dient auch dies wieder nur demselben Zwecke der Lebendigkeit. Es wird nämlich eine bewegte Reihe von einzelnen Erscheinungen und Ereignissen, die jedoch jede für sich zu wenig Bedeutung haben oder eine der anderen zu gleichartig sind, gern in Beziehung gebracht auf einen ruhenden Standpunkt, von dem aus und an dem vorüber die Anschauung vor sich geht; ohne diese Konzentration würde die Einbildungskraft zerstreut werden und ermüden. Während also bei dem vorigen Verfahren der Standpunkt in fortschreitender Veränderlichkeit sich neben dem Ruhenden und durch das Ruhende hin

bewegt, ist er hier unveränderlich festgestellt, und die bewegte Handlung geht an ihm vorüber. Beispiele davon sind bei guten Epikern und Dramatikern nicht selten. So in der Iliade (Buch 3), wenn Helena dem alten Priamos von einem Turme herab die um die Stadt gelagerten Helden zeigt und benennt. Ähnlich Äschylus in den Sieben gegen Theben. So ferner in einer alten Sage von Karl dem Großen und dem Langobardenkönig Desiderius, wo Karls gewaltige Heeresmacht nach und nach vor den erschrockenen Augen des letzteren vorüberzieht; vor den Augen des Desiderius: in diesem ruhigen Standpunkt konzentriert sich die Erzählung und erzielt so die wirksamste Lebendigkeit: Monachus Sangallensis 2, 17 und Grimm, Sagen 2, 102 (der eiserne Karl). So in den Nibelungen Str. 392 fgg., wenn nicht vom Dichter geradezu erzählt wird, wie die Helden zu Island einer nach dem andern aus dem Schiffe steigen, sondern die Frauen im Schlosse sie heraussteigen sehen und benennen und besprechen (LB. 1, 697). So auch, wenn in Schillers Jungfrau von Orleans 5, 11 die Schlacht nicht dem Zuschauer selber vorgeführt, sondern ihr Verlauf nur von einem zuschauenden Soldaten berichtet wird; so endlich, wenn man auch in Tiecks Oktavian 313 den Kampf des Florens mit dem Riesen nicht zu sehen, sondern nur seine wesentlichsten Momente aus dem Munde einiger zu vernehmen bekommt, die von dem Walle der Stadt her ihn anschauen. Hätte hier Schiller, hätte Tieck statt des begleitenden Gespräches der Zuschauer den Kampf selbst auf die Bühne gebracht, so würde er damit wenig oder gar keine Lebendigkeit erreicht haben: denn es wäre das nur eine Reihe von Einzelheiten gewesen, deren jede für sich zu unbedeutend, die einander zu gleichartig wären, als daß daraus ein recht anschauliches und wirklich belebtes Ganzes hätte hervorgehn können. Erst dadurch wird es ein solches, daß der Dichter die Einzelheiten in dem Gemüte der Zuschauer konzentriert und auf diese Art dem raschen Fortschritte Einhalt tut und ihn beruhigt.

Wir haben also gesehen, wie schon auf der Stufe der poetischen Produktion je nach Verschiedenheit der Umstände zwei ganz verschiedene Mittel zu dem gleichen Ziele der Lebendigkeit führen: Bewegung des Ruhenden durch Fortschritt, Beruhigung des Fortschreitenden durch Innehalten. Eben ein solches zwiefältiges und zwiespältiges Verfahren kehrt nun auch wieder auf der Stufe der äußeren Darstellung, auch in dem stilistischen Teile der poetischen Schöpfung, in der Anordnung und der Verbindung der Worte. Auch hier wird bald das Ruhende beweglich und das Bewegliche noch beweglicher gemacht; bald wieder der zu rasche Fortschritt des Beweglichen gemäßigt, gehemmt, innegehalten. Es kommen aber bei der Anordnung und der Verbindung der Worte dieselben in Betracht entweder als der Ausdruck von Vorstellungen und Gedanken, oder als bloßes klingendes Material, entweder was ihren inneren Gehalt oder was bloß ihre äußere Gestalt betrifft. Beide Rücksichten sind streng voneinander zu sondern, ebenso streng, als wir bei der Betrachtung des prosaischen Periodenbaues die Anforderungen der Überschaulichkeit getrennt haben von denen des Wohlklanges (S. 455).

Wir reden zuerst von der Lebendigkeit in der Anordnung und der Verbindung der Worte, insofern man Rücksicht nimmt auf den **Gehalt** derselben.

Schon früher (S. 486), als wir anfingen den poetischen Stil zu betrachten, ist bemerkt worden, daß die Regeln des prosaischen implicite mit für ihn gelten, daß neben der Forderung der Anschaulichkeit für die Einbildung auch die der Deutlichkeit für den Verstand immer noch fortbestehe. Deshalb findet denn auch alles, was früherhin auf Anlaß des deutlichen Stils der Prosa über den Bau der Sätze und der Perioden ist bemerkt worden, auch auf den anschaulichen Stil der Poesie seine Anwendung; aber keine volle, alles umfassende Anwendung: denn es kommen nun auf diesem Gebiete allerlei Eigentümlichkeiten hinzu, die das gewöhnliche prosaische Verfahren

mannigfach beschränken und umändern und teilweise aufheben. Und solche Eigentümlichkeiten sind es, von denen wir jetzt zu sprechen haben; Eigentümlichkeiten des poetischen Stils darum, weil sie eintreten um eines Zweckes willen, von dem der prosaische Stil nichts weiß, eben um des Zweckes der Lebendigkeit willen.

Von Mitteln zur **Bewegung des Ruhigen** und zur Verstärkung der Bewegung sind nur zwei oder drei anzuführen: die Unverbundenheit, die Steigerung und die Abgebrochenheit.

Die **Unverbundenheit** oder das *Asyndeton* besteht darin, daß man das Bindewort, welches die eigentliche und gewöhnliche Rede fordert, fallen läßt und die einzelnen Vorstellungen unmittelbar eine an die andere reiht. Offenbar wird dadurch eine größere Beweglichkeit, ein schnellerer Fortschritt erreicht. Gebraucht man das Bindewort, verknüpft man eine Vorstellung mit der anderen, so wird damit auch jede spätere Vorstellung auf den Standpunkt der früheren zurückgezogen, und alles wird auf einem und demselben Platze festgehalten; läßt man dagegen das Bindewort weg, so nimmt auch jede Vorstellung ihren Platz für sich ein und einen anderen als die vorhergehende, d. h. die Vorstellungen entwickeln sich in einer belebten Sukzession und Progression. So bei Klopstock (Messias 10, 1048): „Er rufte mit lechzender Zunge: Mich dürstet! Ruft's, trank, dürstete, bebte, ward bleicher, betete, rufte: Vater, in deine Hände befehl' ich meine Seele.“ Oder bei demselben (3, 516): „Jetzt wollten Tausend ihn sehen, dann wieder Tausend; sie stürmten, sie riefen, Standen, weinten, erstaunten, verfluchten, segneten.“ Wären hier Bindewörter gebraucht, so würden alle diese gleichzeitigen Vorstellungen mehr ruhig nebeneinander liegen; da keine vorhanden sind, so wird das Ruhende in Bewegung gebracht und aus dem Nebeneinander wird ein bewegtes Nacheinander. Schon der älteren deutschen Poesie waren solche Asyndeta zu eben diesem Zwecke ganz geläufig. Auch da

liebte man es, wie in den alten Sprachen, eine Aufzählung von koordinierten Begriffen durch die Unverbundenheit zu beleben. So bei Walther von der Vogelweide (LB. 1, 579, 39): „Zungen, ougen, ôren sint dicke schalchaft, zêren blint," und in Wolframs Titurel (LB. 1, 633, 19): „Lâ wider clâren dîn ougen, wange, kinne." Noch schöner ist eine andere Stelle im Titurel (Str. 103): „Si liuhtec bluome ûf heide, in walde, ûf velde!" Hier führt der Fortschritt des Asyndetons eine gewisse landschaftliche Anschaulichkeit mit sich, die ohne das nicht wohl vorhanden wäre.

Das deutsche Asyndeton ist der Regel nach zum mindesten dreigliedrig; zweigliedrige sind Ausnahmen: so bei Freidank 149, 9: „Silber golt ist fremede mir; „154, 15: Stelen rouben naht unt tac;" 165, 20 fgg.: „Liegen triegen ist ein site, dem vil der werlte volget mite. liegen triegen dicke gât mit fürsten an des rîches rât." In den antiken Sprachen ist das Asyndeton schon bei zwei Begriffen zulässig und häufig. Klassische Beispiele: Suet. Caes. 37 „Veni, vidi, vici"; Cic. 2. Catil. 1, 1.

Ganz gewöhnlich verbindet sich mit dem Asyndeton die **Gradation** oder mit griechischem Namen die **Klimax** (ἡ κλίμαξ), die steigernde Anordnung der einzelnen Begriffe. Schon das Asyndeton belebte den Fortschritt, die Steigerung belebt und bewegt ihn noch mehr. Die gewöhnliche Unterscheidung zwischen aufsteigender und absteigender Klimax, zwischen Klimax und Antiklimax ist falsch, sobald man sich bei der Antiklimax den letzten Begriff als den schwächsten in der Reihenfolge denkt. Er ist immer der stärkste derselben, und wenn er auch sonst an sich vielleicht schwächer sein mag als der erste, in diesem Zusammenhange immer der am höchsten stehende. Z. B.: „Wenn wir groß sind, so sind wir es überall, auf dem Thron, im Palaste, in der Hütte." Das nennt man eine Antiklimax; die Hütte steht freilich sonst unter dem Palaste, hier aber darüber, da Größe in der Hütte seltener und minder erwartet ist als auf dem Throne und im Palast. Diese Gradation vereinigt sich, wie gesagt, mit dem Asyndeton; sie kommt auch sonst vor,

aber sie ist hier, wo eine Ausdrucksweise die andere trägt und hebt, am besten angebracht und am wirksamsten.

Nun noch einiges vom Asyndeton. Gleich den angeführten Beispielen, so besteht auch sonst das Asyndeton, wie man das Wort gewöhnlich auffaßt und braucht, eben nur darin, daß ein Bindewort ausgelassen ist, und zwar wieder nur das Bindewort *und*, der Ausdruck für eine kopulative und positive Zusammenstellung, wogegen *oder* und *noch*, die disjunktiven und negativen Sinn haben, eben dieses ihres Sinnes wegen niemals fortbleiben können, und zwar aus Gründen der Deutlichkeit (S. 460). Man darf aber füglich den Begriff des Asyndetons etwas weiter ausdehnen und auch das so nennen, wenn ein Fügewort, ein Wort zur Anknüpfung eines Nebensatzes nicht angewendet wird, während doch der gewöhnliche Sprachgebrauch es fordern würde, so daß nun ein Satz, der eigentlich Nebensatz sein sollte, zur Würde eines Hauptsatzes erhoben wird. Man darf auch dies Asyndeton nennen; denn auch hier ist eine ungewöhnliche Unverbundenheit, und auch diese dient zur Belebung durch den Fortschritt in der Entwickelung der Gedanken; daß zugleich durch die Hervorhebung, welche damit verknüpft ist, dem Zwecke der Deutlichkeit entsprochen werde, davon ist schon früher (S. 459) gesprochen worden. So z. B. wenn Schiller im Abschied vom Leser sagt: „Der Lenz erwacht: auf den erwärmten Triften Schießt frohes Leben jugendlich empor .... Der Lenz entflieht: die Blume schießt in Samen, Und keine bleibt von allen, welche kamen.“ Die gewöhnliche Ausdrucksweise würde hier einen kondizionalen Nebensatz gebildet haben: „Wenn der Lenz usw.“ Es ist dies allerdings das logische Verhältnis der Vorstellungen: aber offenbar würde damit die Anschauung auf einem Punkte ziemlich unbewegt festgehalten, und erst dann wird sie zu beweglichem Fortschritt belebt, wenn die beiden Glieder des Gedankens jeder als selbständiger Hauptsatz dastehn, und einer dem andern in historischer Entwickelung folgt. Es wird diese asyndetische Auslassung

der Fügewörter besonders auf das Verhältnis von Ursache und Grund und auf das der Vergleichung angewendet. Beispiel der ersteren Art jenes von Schiller. Eine asyndetische Vergleichung, wo also kein *wie* gebraucht ist, bietet der bekannte Anfang von Schillers Macht des Gesanges (LB. 2, 1189): „Ein Regenstrom aus Felsenrissen, Er kommt mit Donners Ungestüm; Bergtrümmer folgen seinen Güssen, Und Felsen stürzen unter ihm; Erstaunt, mit wollustvollem Grausen Hört ihn der Wanderer und lauscht; Er hört die Flut vom Felsen brausen, Doch weiß er nicht, woher sie rauscht: So strömen des Gesanges Wellen Hervor aus nie entdeckten Quellen." Viel weniger belebt wäre diese Vergleichung, wenn sie nach streng logischer Weise mit einem *Wie* begönne; sie erhebt sich dagegen zur lebhaftesten Anschaulichkeit, nun von Bild zu Gegenbild als von einem Hauptsatze zum anderen kann fortgeschritten werden.

Nun die **Abgebrochenheit.** Sie besteht darin, daß man den Satz nicht ausführt, daß man ihn abbricht, noch ehe alles gesagt ist, was eigentlich zu sagen wäre. Es gibt zwei Arten der abgebrochenen Rede: die *Ellipse* und die *Aposiopese;* sie sind wesentlich voneinander verschieden. Bei der **Ellipse** (ἔλλειψις) läßt man der Kürze wegen das minder Wichtige und Unbedeutende fort, weil es sich von selbst versteht, und weil man vielleicht sogar im Augenblick deutlicher spricht, wenn man unterdrückt, was nichts zur Sache tut; oder man läßt es fort aus leidenschaftlicher Bewegung des Gemütes, in der man es übersieht: die Ellipse läßt also den bedeutsamen Vorstellungen zu Liebe die unbedeutenden fort und spricht nur jene aus. Insofern damit teils der Deutlichkeit, teils der Leidenschaftlichkeit gedient wird, hat die Ellipse ihren eigentlichen Platz teils in dem gewöhnlichen prosaischen, teils in dem lyrischen oder rednerischen Stil, nicht aber in den übrigen poetischen Stilarten; Ellipsen der Deutlichkeit hat jede Sprache zu Hunderten: die militärischen Kommandowörter sind beinahe alle elliptisch. Ellipsen der Leidenschaft gehören zwar, wie

gesagt, eigentlich der Lyrik und der Rede an, aber sie können auch sonst vorkommen, insofern auch andere Gattungen der Poesie stellenweise in die Lyrik hinübergreifen können, und deshalb namentlich in der Tragödie. Z. B. Schillers Räuber (4. Akt. 5. Sz.): „Wer mir Bürge wäre? — — es ist alles so finster — verworrene Labyrinthe — kein Ausgang — kein leitendes Gestirn — wenn's aus wäre mit diesem letzten Odemzug — aus, wie ein schales Marionettenspiel!"

Ganz anders bei der **Aposiopese,** *ἀποσιώπησις,* lateinisch *reticentia:* sie verschweigt recht im Gegensatze zur Ellipse das Wichtige und spricht nur das Untergeordnete aus: sie bricht den Satz gerade da ab, wo erst die Hauptsache kommen soll. So bei Gellert: „Komm ich hinauf zu dir, so soll dein Blut" —; so bei Virgil (Aen. 1, 135) die bekannte Drohung Neptuns: „Quos ego!" (Wartet, ich will euch —); so in Herders Cid: „Wer hier wagt zu mucken —." Offenbar hat die Aposiopese mehr Poetisches als die Ellipse, insofern sie mehr als diese die Einbildungskraft beschäftigt; was die Ellipse ausläßt, sind untergeordnete Wörter, bloße Hilfswörter; sie zu ergänzen, bedarf es der Einbildungskraft nicht; wohl aber wird diese in Anspruch genommen, wo zur Vollständigkeit des Gedankens gerade das Wichtigste fehlt, wo so große Lücken auszufüllen sind, wie dies bei der Aposiopese der Fall ist. Hier muß der Hörer oder Leser, nachdem der Sprechende, der Dichter verstummt ist, für ihn eintreten und selbst weiter phantasieren, und dies ist es, was die Aposiopese zu einer Wendung des beweglichen Fortschrittes macht; sie ist auf dem stilistischen Standpunkte ungefähr dasselbe, was auf dem Standpunkte der poetischen Produktion ein Landschaftsgedicht ist, welches dem Leser überläßt, sich die Landschaft in ihrer weiteren und immer weiteren Ausdehnung selbst auszumalen, wie die früher (S. 537) besprochene Romanze Der Räuber von Uhland.

Zahlreicher als die stilistischen Mittel zur Bewegung des Ruhigen sind die zur **Beruhigung des Bewegten,** und das

ist auch ganz natürlich: das Denken und Sprechen ist in sich selbst schon progressiv bewegt, man muß also eher und öfter in den Fall kommen, die Bewegung zu hemmen, weil sie zu schnell ist, als sie zu beschleunigen, weil sie ins Stocken gerät. Wir können diese Mittel in zwei Klassen teilen: sie hemmen die Bewegung, teils indem sie die Anschauung nötigen, längere Zeit auf einem Punkte zu verweilen, teils indem sie dieselbe auf eine Vorstellung zurückführen, die ihr schon früher einmal vorgelegen hat, also teils durch Verharren, teils durch Wiederholung.

Eins der geläufigsten stilistischen Mittel, um die Einbildungskraft zum **Verharren** zu nötigen und dadurch die lebendige Anschaulichkeit der Vorstellungen zu erhöhen und zu kräftigen, ist das **Polysyndeton**, auf Deutsch etwa die *Vielverbundenheit*, dem Namen und der Sache nach das reine Gegenteil des Asyndetons, der Unverbundenheit. Das Asyndeton gibt die sonst gewohnte grammatische Verbindung der Vorstellungen auf, dadurch erhält jede einzelne mehr Selbständigkeit, die ganze Reihe aber mehr Beweglichkeit des Fortschrittes. Das Polysyndeton dagegen verknüpft in einer längeren Reihe von Vorstellungen jede mit der ihr vorangehenden, und dadurch wird die Einbildung, die vorwärts möchte, fort und fort auf dem gleichen Punkte festgehalten, gezwungen, sich an dem Ganzen der Reihe wirklich auch als an einem Ganzen recht satt zu schauen. Das Asyndeton gibt eine progressive Folge von Momenten; das Polysyndeton macht die einzelnen Momente einander gleichzeitig. Beispiele aus Klopstocks Messias, die sich schön und lehrreich den früher (S. 540) gegebenen von der Unverbundenheit gegenüberstellen: „Er glaubt zu vergehen. Drauf erhebt er sich wieder und ist noch und denkt noch und fluchet, Daß er noch ist, und spritzt mit bleichen, sterbenden Händen Himmelan Blut“ (4. Gesang, V. 11). „Er lag und weinte vor Wonne! Wonn' und ewiges Leben und Schauer und Wehmut und Staunen Überströmten sein Herz“ (8. Gesang, LB. 2, 829, 5).

Das Asyndeton, weil es eine schnelle Progression bezeichnet, dient der eigentlichen Erzählung und belebt und erhebt die Schilderung, indem es ihr den Anschein der Erzählung gibt; das Polysyndeton, weil es in einem Kreise gleichzeitiger Fakta verharrt, ist eher geschickt zur Schilderung, und zur Erzählung nur insofern, als man einzelne Situationen mehr in der Weise der verweilenden Schilderung fixieren will. Ein eigentlich schilderndes Polysyndeton findet sich in Schillers Glocke: „Und drinnen waltet Die züchtige Hausfrau, Die Mutter der Kinder, Und herrschet weise Im häuslichen Kreise, Und lehret die Mädchen Und wehret den Knaben Und reget ohn' Ende Die fleißigen Hände Und mehrt den Gewinn Mit ordnendem Sinn Und füllet mit Schätzen die duftenden Laden Und dreht um die schnurrende Spindel den Faden Und sammelt im reinlich geglätteten Schrein Die schimmernde Wolle, den schneeigen Lein Und füget zum Guten den Glanz und den Schimmer Und ruhet nimmer" (Vers 116—132). Oder in Uhlands Ernst von Schwaben, wo im 3. Aufzug (Vers 1289fgg.) Gisela zu Adalbert spricht: „Und wenn du nun durch deutsche Gaue wallst Und siehst die Burgen glänzen auf den Höhn Und siehst die Ritter reiten durch das Tal Und hörst des Jagdhorns Klänge durch den Wald, . . . Und siehst das Feuer brennen auf dem Herd Und siehst die Kinder spielen vor der Thür: Mußt du nicht schamrot werden vor dir selbst, Daß du so leblos durch das Leben gehst?" Vgl. auch Brief an die Römer 9, 4. Ein Polysyndeton, wo die Erzählung in der Form der Schilderung und darum auch das Zeitwort in präsentischer Form erscheint, bietet Schillers Taucher: „Und es wallet und siedet und brauset und zischt, Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt; Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt, Und Well' auf Well' sich ohn' Ende drängt; Und wie mit des fernen Donners Getose Entstürzt es brüllend dem finstern Schoße. Und sieh! aus dem finster flutenden Schoß, Da hebet sich's schwanenweiß, Und ein Arm und ein glänzender Nacken wird bloß, Und es rudert mit Kraft und mit

emsigem Fleiß; Und er ist's, und hoch in seiner Linken Schwingt er den Becher mit freudigem Winken" (LB. 2, 1230, 15 fg.).

Nächst dem Polysyndeton kommt sodann in Betracht die **Kumulation** oder **Anhäufung** ähnlicher, einander nah verwandter Vorstellungen auf einen und denselben Punkt: auch hier wird die Einbildungskraft, indem man ihr mit jedem neuen Atemzuge wiederum beinahe das gleiche vorführt, genötigt, die Anschauung recht bis auf den Grund auszukosten. Sie verbindet sich meistens mit dem Polysyndeton: darum können auch die eben angeführten Polysyndeta als Beispiele für die Kumulation gelten. Sie ist übrigens ein bedenkliches Mittel; denn es ist schwer, das rechte Maß zu halten; sowie man es aber überschreitet, tritt an die Stelle der Lebendigkeit breite, müßige, tötende Weitläuftigkeit. Die Kumulation häuft also Vorstellungen an, die nah aneinander grenzen; sie verharrt nicht gerade bei einem und demselben, nicht bei vollkömmen gleichem, sie bringt nur ähnliches zum ähnlichen.

Darin besteht ein wesentlicher Unterschied derselben von zwei anderen Ausdrucksweisen, von der **Tautologie** und vom **Parallelismus.** Tautologische Redensarten sind der Poesie aller Völker und demgemäß auch der feierlichen, poetisch gefärbten Sprache des Rechtes und staatlicher Handlungen von jeher ganz geläufig gewesen. Es ist aber eine tautologische Redensart, wenn derselbe Begriff zwei- oder wohl gar dreimal hintereinander mit wechselnden Worten benannt wird, wenn nicht bloß ähnliche, nah verwandte Begriffe gehäuft, sondern verschiedene Ausdrucksweisen des gleichen Begriffes miteinander gepaart werden. Zweigliedrige Tautologien sind z. B.: „Art und Weise, Hohn und Spott, Ort und Stelle, nackt und bloß, lieb und wert;" bei den Römern: „aequius melius, palam atque aperte;" dreigliedrige: „frei, los und ledig; hegen, schirmen und schützen; volo statuo iubeo, fauste feliciter prospereque." Das waren zum Teil Beispiele aus der Rechtssprache; aber wie gesagt, diese Redensarten gehören mit zu der Poesie des Rechtes, und so

sind sie auch sonst in der Poesie wohl zu Hause; es gibt Dichter, die von tautologischen Redensarten wimmeln, die sich ihrer bis zum Übermaß und Überdruß bedienen. So namentlich Konrad von Würzburg, bei dem auch viele Kumulationen verwandter Begriffe vorkommen. Als Beispiel diene der Anfang des Trojanerkrieges, wo Konrad das Wesen und die Würde der Dichtkunst mit einer Einsicht und einer Begeisterung erörtert, die freilich sein Vermögen namhaft überragen (LB. 1, 949). Die in diesem Eingang begegnenden Tautologien sind: „bringen unde geben, schœne unde wæhe, tiur unde fremde, sîn fuoge und sîn kunst, dicke und ofte, spannet unde dent, rinnet unde fliuzet, lûter unde glanz, merket unde erkennet“ usw. Zahlreiche Beispiele aus der Rechtssprache bei Jak. Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer (2. Ausg.) S. 13fgg.

Eine besondere Art der Tautologie ist diejenige, wo der gleiche Begriff erst positiv, dann negativ, erst als positiver Satz, dann als negativer Gegensatz erscheint. So bei Jeremias 30, 19: „Denn ich will sie mehren und nicht mindern, ich will sie herrlich machen und nicht kleinern.“ Dergleichen schon bei Homer: „*πάλαι οὔτι νέον γε*“ (Il. 9, 527 u. a.) und bei altdeutschen Dichtern, wie in altdeutschen Rechtsbüchern und Urkunden, z. B. Titurel (LB. 1, 631, 26): „Man mac mich vür die alten senden wol zelen, niht für die jungen.“ So ferner: „fördern und nicht hindern, bessern und nicht ärgern“ (Grimm, Rechtsaltertümer S. 27fgg.). Jetzt ist die Tautologie ziemlich veraltet; die Dichter pflegen sich ihrer zu enthalten, und die Rechtssprache sowie der Kanzleistil wissen auch nur noch hin und wieder davon. In einem Lustspiele von Holberg, Die Wochenstube betitelt, findet sich ein ergötzliches Beispiel, wie dieser feierliche Kanzleistil zuweilen auch in den Mund gewöhnlicher Leute und in die Alltagssprache geriet (Andere Handlung, 7. und 8. Auftritt).

Die Tautologie verharrt bei dem gleichen *Begriffe;* wenn es ein ganzer *Gedanke* ist, den diese zweimalige Darstellung in

verschiedener Form getroffen hat, so heißt es **Parallelismus:** der Parallelismus ist eine Tautologie der Gedanken. Er ist bekanntlich ein wesentliches Stück in der Technik der hebräischen Poesie; vgl. Psalm 24: „Die Erde ist des Herrn, und was darinnen ist; der Erdboden, und was darauf wohnet. Denn er hat ihn an die Meere gegründet und an den Wassern bereitet. Wer wird auf des Herrn Berg gehen? und wer wird stehen an seiner heiligen Stätte?" usf. 1. Mos. 49, 6. 7. 11. 13. 15. 17. 26; 4. Mos. 23, 19: „Gott ist nicht ein Mensch, daß er lüge, noch ein Menschenkind, daß ihn etwas gereue. Sollte er etwas sagen und nicht tun? Sollte er etwas reden und nicht halten?" Aber auch der Dichtkunst des Abendlandes ist der Parallelismus nicht fremd. Es wird hier also der gleiche Gedanke dicht nebeneinander zweimal ausgesprochen, nur in verschiedener Art der Auffassung und des Ausdruckes: das gleiche Verfahren liegt aber auch dem Epigramm (S. 181), einer Dichtart also auch des Abendlandes zugrunde, das ja für gewöhnlich auch nichts weiter ist als ein zweimaliger Ausdruck der gleichen Vorstellung, nur zuerst in bildlicher, dann in unbildlicher Auffassung, zuerst episch, dann lyrisch oder didaktisch, während der orientalische Parallelismus beide Glieder bildlich oder beide unbildlich zu gestalten pflegt. Man kann jedoch nur denjenigen orientalischen Parallelismus mit dem Epigramm zusammenstellen, wo die beiden Glieder wirklich das gleiche aussagen, nur den tautologischen, im eigentlichen und engeren Sinne sogenannten Parallelismus, nicht aber den Parallelismus der Antithese, der Ungleiches mit Ungleichem zusammenbringt, und bei dem auch das Parallele nur in Einzelheiten der äußerlichen Ausdrucksweise beruht. Beiderlei Parallelismen nehmen vorzugsweise den Scharfsinn und den Witz in Anspruch, sie wenden sich also an den Verstand und haben didaktischen Charakter. Eine Eigenheit der Spruchdichtung der Hebräer ist es, den tautologischen Parallelismus zu verbinden mit einer Teilung und Zählung. So im Hiob 5, 19: „Aus sechs Trüb-

salen wird er dich erretten, und in der siebenten wird dich kein Übel rühren," vgl. Sprüche Sal. 6, 16 (Tautologie). Sprüche Sal. 30, 18: „Drei Dinge sind mir zu wunderlich, und das vierte weiß ich nicht;" 30, 21: „Ein Land wird durch dreierlei unruhig, und das vierte mag es nicht ertragen."

Endlich sind noch als Mittel des Hemmens und des Festhaltens auf einem Punkte zu betrachten die **Inversionen** und die **Hysterologie.**

Inversion nennt man eine Umstellung, wodurch die Worte in eine andere Ordnung gebracht werden, als die gewöhnliche Regel fordert. Die gewöhnliche Wortstellung stimmt, wenigstens und namentlich im Deutschen, so überein mit dem natürlichen Fortschritt in der Entwickelung der Vorstellungen, daß eben darum überall, wo man von ihr abweicht, auch dieser Fortschritt vorübergehend ins Stocken gerät. Nach der gewöhnlichen Weise des Denkens und Sprechens beginnt der Satz mit dem Subjekt, dann folgt das Verb und dann das Objekt, z. B.: „Ich preise den Herrn;" erst also der Ausgangspunkt der Tätigkeit, dann die Tätigkeit selbst, dann der Punkt, in welchem sie ihr Ziel findet. Bringt man nun durch eine Inversion dies Objekt, um es auszuzeichnen, an die Spitze des Satzes und sagt: „Den Herrn preis' ich," so ist damit das Ende zum Anfang gemacht, und der Gedanke, statt nun noch vorwärts zu schreiten, wandelt eher in sich selbst zurück. Und wie hier, so überall. Es kommt aber von allen Hemmungsmitteln keins so häufig vor, als eben dieses, als die Inversion; namentlich in dem neueren Stil der Lyrik und der Tragödie, wie er durch Schiller ist in Übung gebracht worden. Früherhin waren die Inversionen weitaus seltener, sie hatten deshalb auch in jedem einzelnen Fall, wo sie in Anwendung kamen, eine weit nachdrücklichere Wirkung: in der neueren Zeit ist es beinahe schwer, noch einen Satz, selbst bei Prosaisten, aufzufinden, der nicht invertiert sei.

Während die Inversion unmittelbar in das Gebiet der Grammatik, nur mittelbar in das der Logik gehört, steht die

Hysterologie oder das **Hysteron proteron** (ὕστερον πρότερον) unmittelbar und zuvörderst in Widerspruch mit der Logik. Die Inversion verändert die gewöhnliche sprachliche Gestaltung des Gedankens, wie sie allerdings auch logisch begründet ist; die Hysterologie kehrt die Zeitfolge und die Kausalfolge der einzelnen Gedankenglieder selbst um, wie sie sonst auch im Sprechen beobachtet wird: sie stellt die anfangenden und bewirkenden Vorstellungen ans Ende und macht das Spätere zum Früheren. Bei Homer lassen sich wirkliche Hysterologien nicht mit Sicherheit nachweisen; dafür aber hat Virgil davon oft mit Bewußtsein Gebrauch gemacht, z. B. Georg. 1, 456: „Non illa quisquam me nocte per altum Ire, neque ab terra moneat convellere funem" (das Hinausfahren folgt eigentlich erst auf das Ablösen des Seiles, welches das Schiff fest hält); Aen. 3, 662: „Postquam altos tetigit fluctus et ad aequora venit" (zuerst zum Meer, dann auf die Höhe); Aen. 4, 6: „Postera Phoebea lustrabat lampade terras Humentemque Aurora polo dimoverat umbram" (zuerst Aurora, dann Phöbus). Allerdings verstößt also die Hysterologie gegen die Chronologie und die Logik, aber sie tut es zum Besten der Anschaulichkeit: denn es wird wie bei der Inversion jedesmal die Hauptsache vorangestellt, und indem der Gang der Ereignisse in sich umgekehrt wird, tritt eine Hemmung des Fortschrittes ein, die das Ganze und namentlich jenes Hauptereignis zu höherer Lebendigkeit erhebt. Auch bei den altdeutschen Dichtern finden sich Beispiele; so in Wolframs Parzival 117, 17: „Liute, die bî ir dâ sint, müezen bûwn und riuten" (das Bebauen ist als das Wesentliche, Wichtigere dem Reuten vorangestellt; ebenso Konrad, Trojanerkr. 6263: „Mit bûwe und mit geriute"). Parz. 119, 3: „Die hiez si vaste gâhen, vogele würgn unde vâhen" (auf das Würgen kommt es hier besonders an). Nibel. 2033, 2 Lachm.: „Slaht uns ellende, und lât uns zuo iu gân hin nider an die wîte." Walther 63, 4 Wack.: „Sûmunge schât dem snit und schât der sæte."

Dies wären die Wege, auf denen man den bewegten Fortschritt dadurch beruhigt, daß man die Einbildungskraft hindert, vorwärts zu gehen, und sie zwingt, bei dem gleichen zu verharren; nun sind noch diejenigen Wege zu betrachten, auf denen man sie nötigt, zu früherhin schon Dagewesenem und Ausgesprochenem zurückzukehren, also die verschiedenen Arten

der Wiederholung des gleichen.

Die Wiederholung des gleichen ist eins der wesentlichsten Stücke in der Technik aller altertümlichen und volksmäßigen Epik (S. 82). Sowie in der Erzählung, im Gespräch die gleiche Vorstellung wiederkehrt, kehren auch die schon früher dafür gebrauchten Worte wieder, und zugleich wird jeder leiseste Anlaß benützt, um die gleichen Vorstellungen wiederkehren zu lassen. Am ausgedehntesten, am wenigsten eingeschränkt zeigt sich dieses Verfahren der volksmäßigen Epik in den Liedern der Serben und auch der Finnen (Talvj 1, 117; Schröter 143). Gemäßigter in solchen Wiederholungen ist das Homerische Epos; doch wird auch hier jeder neue Tag mit den gleichen Worten eingeleitet: *ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἠώς*, und die vorzüglichsten Personen und Dinge haben ihre beständig wiederkehrenden schmückenden Beinamen: Achilles heißt schnellfüßig (*πόδας ὠκύς, ποδώκης*), auch wo er ruhig dasitzt (Il. 1, 489), die Schiffe schnell (*θοαί, ὠκεῖαι, ὠκύποροι*), auch wo sie am Lande liegen (Il. 1, 421). Noch gemäßigter ist die volksmäßige altdeutsche Epik: sie kennt beinahe nur die epitheta perpetua, die stehenden Beinamen der Personen, und auch diese sind bei weitem nicht so stehend als bei Homer: im Nibelungenlied heißt Hagen zwar wiederholentlich der *grimme Hagene*, aber keineswegs immer und jedesmal nur da, wo die Umstände das Beiwort noch eigens motivieren. Unsere neuere erzählende Poesie kennt dergleichen eigentlich nur, insofern sie auf Nachahmung der homerischen beruht: so ist z. B. eine stehende Wendung in Vossens Luise (LB. 2, 1016, 31) der Vers: „Drauf antwortetest du, ehrwürdiger Pfarrer von Grünau." Diese stereo-

type Einführung der sprechenden Person ist homerisch, kommt aber in der Tat nur in der Odyssee 14, 55 usf. vor und nur, um die Reden des göttlichen Sauhirten einzuleiten. Hier ist die Apostrophe offenbar eine von den launigen Schalkhaftigkeiten der Odyssee; in der Luise ist sie nicht recht an der Stelle. Sonst aber wissen unsere Dichter von solchen Wiederholungen so gut wie nichts; in Schillers Taucher, in Schlegels Arion (LB. 2, 1321) und in Rückerts Weisheit des Brahmanen kommt etwas der Art vor, indem eine Situation, da wo sie in der Wirklichkeit sich wiederholt, nun auch im Gedicht ganz mit denselben Worten als das erste Mal dargestellt wird. Im Taucher die schon früher (S. 546) zitierte Strophe: „Und es wallet und siedet und brauset und zischt“ usf.; bei Schlegel heißt es von Arion, ehe er ins Meer springt, und dann wieder, wie er sich den heimgekehrten Schiffern zeigt: „Gehüllt sind seine schönen Glieder In Gold und Purpur wunderbar; Bis auf die Sohlen wallt hernieder Ein leichter, faltiger Talar; Die Arme zieren Spangen; Um Hals und Stirn und Wangen Fliegt duftend das bekränzte Haar. Die Zither ruht in seiner Linken, Die Rechte hält das Elfenbein.“ Bei Rückert im Lehrgedicht 3, 202 hat die Wiederholung, da sie zugleich in der Sache eine Steigerung bewirkt, etwas besonders Feierliches und Ahnungsvolles. Sonst sind diese epischen Wiederholungen im allgemeinen selten; daß sie aber der neueren Poesie, zumal der Kunstpoesie so gänzlich fremd geworden, ist auch ganz natürlich. Die alte, die noch volkstümliche Epik bedarf ihrer: deren Erzeugnisse existieren nur durch den mündlichen Vortrag, durch den lebendigen Gesang; sie werden erhalten und fortgepflanzt durch Hörensagen und Wiedersagen, nicht durch Schreiben und Lesen: da muß denn notwendig der Erinnerung zur Hilfe gekommen werden durch dergleichen Wiederholungen, und der Phantasie ihr Geschäft erleichtert, indem man den schnellen Fortschritt unterbricht und hemmt. In der Kunstpoesie fällt dieser äußere Anlaß gänzlich fort und damit auch dessen Wirkung für den

Stil: unsere Heldengedichte werden gedruckt und gelesen, bloß mit den Augen gelesen, da geht die Reproduktion leichter und bequemer vorwärts, Erinnerung und Phantasie haben es nicht mehr so schwer, und hat auch der Leser einmal etwas vergessen, so kann er ja allenfalls rückwärts nachschlagen. Indessen, es ist nur die moderne Kunstpoesie, die von jenen altepischen Wiederholungen wenig weiß und eigentlich auch nichts wissen kann. Ein Teil der volksmäßigen Poesie auch bei uns bedient sich ihrer noch bis auf den heutigen Tag, nämlich die Märchen und die Kinderlieder. Hier bleibt die sonst veraltete Wirkung, weil hier die alte Ursache immer noch lebt und fortbesteht: denn hier wird mündlich erzählt und gesungen, nicht geschrieben und gelesen, und da es hier gilt, die noch ungeübte, kindliche Phantasie zu beschäftigen, ist das altepische Erleichterungsmittel besonders gut an der Stelle. So im Märchen von den zwei Brüdern (Grimm, K. u. HM. 1, S. 311). Ganz häufig aber ist, besonders in den Kinderliedern, das Erleichterungsmittel in echt pädagogischer Art zugleich ein übendes Reizmittel, indem mit der Wiederholung ein Anwachs des Wiederholten verbunden ist, mit jeder neuen Wiederholung auch immer mehr Gedanken oder Begriffe wiederholt werden. So in dem bekannten und vielfach variierten Liede vom Jockeli, der Birnen schütteln wollte: Simrock, Kinderbuch (1848) S. 218 und Stöber, Elsässisches Volksbüchlein 1, S. 31 u. 129. Ein anderes Beispiel der Art ist die Geschichte vom Hähnchen und seinem Hühnchen, wo wir die Poesie auf all ihren Stufen, in all ihren Tönen und Farben finden: Simrock, Kinderbuch S. 198.

Abgesehen nun von jenen Wiederholungen, die man die *epischen Wiederholungen* nennen kann, da sie in den besonderen Bedürfnissen des Epos begründet sind und zu den charakteristischen Eigentümlichkeiten des epischen Stils gehören, abgesehen von den epischen Wiederholungen gibt es nun noch andere Formen der äußeren Darstellung, bei denen auch der Strom der poetischen Rede von Zeit zu Zeit durch Wiederholung gehemmt

und innegehalten wird, die jedoch ihrer ganzen Beschaffenheit nach nicht gerade auf das Epos eingeschränkt, ja sogar teilweise von dem eigentlichen Epos ausgeschlossen sind.

Hier ist zuerst von der **Anakoluthie** (*ἀνακολουθία*), d. h. Folgewidrigkeit, Aufhebung der Konstruktion zu sprechen. Ein Ausdruck der wiederholenden Anschauung ist in vielen Fällen die Anakoluthie, insofern sie nämlich ganz gewöhnlich darin besteht, daß man eine Periode, nachdem sie begonnen hat, ganz ohne streng grammatische Rücksicht auf diesen ihren Beginn weiter bildet, am Ende aber den unterbrochenen Faden wieder aufnimmt und sie nun mit solcher Wiederholung doch noch demgemäß abschließt, wie sie angefangen hat. Solche Anakoluthien, die zuletzt der Regel doch wieder ihr Genüge leisten, sind namentlich die Anakoluthien der homerischen Gleichnisse: sie pflegen mit einem *wie wenn* (*ὡς ὅτε*) zu beginnen; alsbald aber verschwindet diese Form der Abhängigkeit und die weiteren Züge des Bildes erscheinen als selbständige Hauptsätze: ist aber das Bild in der Weise abgetan, so kommt dann doch mit einem rückdeutenden *so* (*ὣς*) das Gegenbild, mit einem *so*, dem nur zu Anfange des Ganzen ein entsprechendes *wie* gegenübersteht. Wie das homerische Gleichnis überhaupt, so haben sich mit ihm unsere Dichter auch diese anakoluthische Form desselben angeeignet; und diese Anakoluthien sind auch beinahe die einzigen von Belang, die unsere neueren Dichter sich gestatten, und mit Bewußtsein gestatten. Sie fühlen sich hier gegen die Grammatik durch Homers Autorität gedeckt. So Goethe, Hermann und Dorothea 7, 1fgg.: „Wie der wandernde Mann, der vor dem Sinken der Sonne Sie noch einmal ins Auge, die schnell verschwindende, faßte, Dann im dunkeln Gebüsch und an der Seite des Felsens Schweben siehet ihr Bild; wohin er die Blicke nur wendet, Eilet es vor und glänzt und schwankt in herrlichen Farben: So bewegte vor Hermann die liebliche Bildung des Mädchens Sanft sich vorbei und schien dem Pfad ins Getreide zu folgen.“ Noch freier und kühner

Schiller, Die Macht des Gesanges (LB. 2, 1189): „Wie wenn auf einmal in die Kreise Der Freude mit Gigantenschritt Geheimnisvoll nach Geisterweise Ein ungeheures Schicksal tritt; Da beugt sich jede Erdengröße Dem Fremdling aus der andern Welt, Des Jubels nichtiges Getöse Verstummt und jede Larve fällt, Und vor der Wahrheit mächt'gem Siege Verschwindet jedes Werk der Lüge: So rafft von jeder eiteln Bürde, Wenn des Gesanges Ruf erschallt, Der Mensch sich auf zur Geisterwürde Und tritt in heilige Gewalt." In solchen Anakoluthien zeigt sich eigentlich beides zu gleicher Zeit wirksam, einmal die Bewegung des Ruhenden, sodann die Beruhigung des Bewegten: die Bewegung des Ruhenden, indem zuerst die einzelnen Züge des Bildes, die in der streng grammatischen Form sämtlich als beigeordnete Nebensätze auf dem gleichen Punkte verweilen würden, durch die selbständige Form, die man ihnen gibt, in eine fortschreitende Entwicklung gebracht werden; die Beruhigung des Bewegten, indem diesem Fortschritt zuletzt doch wieder Einhalt getan und die Bewegung dadurch gehemmt und zurückgedrängt wird, daß die Periode mit dem letzten Schritte wieder in ihren Ausgangspunkt zurücktritt.

Aber auch außerhalb des epischen oder homerischen Gleichnisses kommen erlaubte Anakoluthien vor: bei der Parenthese, auf Anlaß eines parenthetisch eingeschalteten Satzes (S. 459). Auch hier ist dann zugleich beides vorhanden, vermehrte Bewegung und einlenkende Hemmung derselben. Denn die Parenthese macht einen Schritt vorwärts aus dem Satze hinaus, da sie selbständig, nicht ein Zwischensatz, sondern ein Hauptsatz ist; aber nach der Parenthese wird der abgebrochene Faden anakoluthisch mit Wiederholung früherer Worte von neuem aufgenommen. So der erzählende Anfang einer Ode Klopstocks, Die beiden Musen (LB. 2, 857): „Ich sah — o sagt mir, sah ich, was jetzt geschieht? Erblickt' ich Zukunft? — mit der Britannischen Sah ich in Streitlauf Deutschlands Muse Heiß zu den krönenden Zielen fliegen."

Eine andere Art der Wiederholung besteht in **Teilung und Zusammenzählung.** Sie ist vorhanden, wenn eine Reihe gleichartiger, einander beigeordneter Vorstellungen in möglichst übereinstimmender Ausdrucksweise Stück für Stück vorgeführt und ausgeführt und dann zuletzt all diese Einzelheiten noch einmal, aber nur kurz genannt und aufgezählt werden, um sie unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt, um einen Hauptbegriff, der den Mittelpunkt bildet, zu vereinigen. Diese Form der Wiederholung ist eine bezeichnende Eigentümlichkeit der älteren spanischen Poesie, und von daher ist sie auch in die deutsche Poesie des siebzehnten Jahrhunderts aufgenommen worden. Z. B. ein Sonett von Martin Opitz (LB. 2, 385) und Rückerts Abschied, ein Gedicht, das nicht nur eins der schönsten und trefflichsten dieses Dichters, sondern überhaupt der neueren deutschen Poesie ist (LB. 2, 1578).

Ein weiteres Mittel, den Strom der poetischen Rede durch Wiederholung zu hemmen, ist der **Refrain** oder mit einem puristischen Ausdruck der **Kehrreim.** Die letztere Benennung ist unpaßlich, weil es auch in der antiken Poesie Refrains gibt, die doch des Reimes entbehren. So bei Theokrit, Id. 1 u. 2; bei Catull 61. 62. 64, und mit Nachahmung Theokrits auch bei Virgil Eclog. 8 u. a. Man nennt es einen Refrain, wenn in einem Gedichte, das strophisch gebaut oder doch strophenartig gegliedert ist, hinter, vielleicht auch vor jeder einzelnen Strophe oder jedem Absatze der gleiche Vers oder die gleiche Verbindung mehrerer Verse immer von neuem wiederholt wird. Auf die Wiederholung zielt denn auch wahrscheinlich der Name: Refrain ist eigentlich s. v. a. Sprichwort: man bekommt hier wie in einem Sprichwort, das allgemein gäng und gäbe ist, immer wieder das gleiche zu hören. Bei den Lateinern heißt der Refrain *versus intercalaris* (von *calare* rufen, woher auch dies intercalaris, Schalttag), weil er in den Verlauf des Gedichtes eingeschaltet wird; bei den Griechen ἡ ἐπῳδός, was nicht nur den Bezug auf die einzelne vorangegangene Strophe ausdrückt,

sondern auch den Sinn der sprichwörtlichen Rede hat. Dem eigentlichen reinen Epos ist der Refrain durchaus fremd: er bezeichnet vielmehr meistens die Mischung und zwar eine in sich selbst entzweite Mischung von epischer und lyrischer Poesie, ja er kommt auch in reiner Lyrik vor, wie z. B. bei Catull. Es ist früher (S. 127) aus der Literatur mehrerer Völker nachgewiesen worden, daß die erste Spaltung der alten einfachen epischen Poesie in epische und lyrische sich darstellt in einer solchen Verbindung von Strophe und Refrain: in der Reihe der Strophen schreitet die Erzählung ungesäumt vom Anfang dem Ende entgegen: sie bilden das epische Element der Dichtung; aber hinter jeder Strophe kehrt nun der Refrain wieder, ein kurzer, abgerissen hingeworfener lyrischer Gedanke, d. h. immer und immer wieder spricht sich die Empfindung aus, die durch das Erzählte angeregt wird: neben das beweglich fortschreitende epische Element stellt sich, auf dem gleichen Punkte beharrlich verweilend und den Hörer immer wieder dahin zurückziehend, das lyrische. Diese zwiespältige Mischung von Epik und Lyrik, diese lyrische Beruhigung des episch Bewegten, diese Verbindung von Strophe und Refrain charakterisiert besonders die mittelalterliche und moderne Volkspoesie der skandinavischen Völker, die Balladen der Dänen, der Schweden usf. Es charakterisiert dies die Volkspoesie der nordischen Völker, insofern es dort wenige Lieder gibt, die nicht in solcher Weise Epik und Lyrik, Strophe und Refrain neben- und miteinander aufwiesen. Aber es ist das keineswegs ihr ausschließliches Eigentum. Auch die ersten Anfänge der deutschen Lyrik zeigen sich in dieser Form. Den Hauptanfang und die Hauptgrundlage unserer Lyrik bilden geistliche Lieder, und diese waren zuerst, so viel kann man nachweisen, an und für sich durchaus episch, aber zugleich war ihnen immer ein lyrischer Refrain beigegeben, der Ausruf nämlich *Kyrie eleison* oder *Halleluja* oder bloß die Vokale dieses Wortes *aeuia*, oder *euouae*, die Vokale von seculorum amen; und zwar hielt man es beim Vortrage durch Gesang mit diesen beiden

Bestandteilen so, daß einer die Strophe sang, die Menge nur den Refrain hinzufügte, d. h. einer erzählte, die Gesamtheit drückte die angeregte Empfindung aus. So heißt es in dem Leich auf den Sieg König Ludwigs III. bei Saucourt (881): Ther kuning reit kuono, Sang lioth frano, Ioh alle saman sungun „Kyrrieleison!“ LB. 1, 284, 19. Ganz ebenso wie hier bei Beginn einer Schlacht mit einem geistlichen Liede verfuhr man im späteren Mittelalter mit den Tanzliedern. Auch hier begegnen wir häufig eigentlich erzählenden Gedichten, aber mit Refrain, und dieser Refrain pflegt dann aus bloßen Interjektionen oder gar erst neugeschaffenen Worten ohne Sinn und Verstand, bloß von abenteuerlich lustigem Klange zu bestehn, wie z. B. *traranuretum traranuriruntundeie* in einem Liede Neidharts von Reuenthal LB. 1, 725, 38. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß man auf solche Refrains durch eben jenen geistlichen (Kyrie eleison, Halleluja) geführt wurde: denn auch dieser war für das Volk natürlich eine bloße Ausrufung ohne bestimmten Sinn, ein bloßes Empfindungswort. In unserer jetzigen Poesie nun ist der Refrain selten, selten aus einem dem ähnlichen Grunde, aus dem auch die vorher (S. 552) besprochenen epischen Wiederholungen außer Gebrauch gekommen sind. Der Refrain bezeichnet den Übergang von der Epik zur Lyrik: dieser Schritt ist aber für uns und vor uns schon längst getan; seine Anwendung ist bedingt in dem lebendigen Vortrage durch den Gesang: unsere Poesie steht aber in keinem notwendigen Zusammenhange mehr mit der Musik: beide Künste, die früherhin fast nur eine waren, gehen jetzt jede beinahe ihren eigenen Weg für sich. Wo jedoch der Refrain jetzt noch in Anwendung kommt, hat er auch immer noch etwas von seiner alten Natur bewahrt: wird ein Gedicht mit Refrain gesungen, so trägt einer die Strophe, der Chor den Refrain vor, und dem Inhalte nach ist er immer noch mehr oder minder deutlich der lyrische Zusatz zu einer sonst epischen Dichtung, die Beruhigung des Bewegten, die zusammenhaltende Einigung einer zerstreuten

Reihe von Anschauungen. Beispiele: Uhlands Trinklied: „Wir sind nicht mehr am ersten Glas“ LB. 2, 1452; Rückerts Kriegslied: „Das ruft so laut“ LB. 2, 1565. Jede Strophe bringt hier eine neue Situation epischer Art; alle aber werden durch den Refrain zusammengefaßt und in Beziehung gebracht auf Eine durchgehende lyrische Grundempfindung; die beständige Wiederkehr derselben Empfindung gleicht die Unruhe wieder aus, mit welcher die Einbildungskraft in den Strophen selbst von einem Punkte zum andern fortgezogen wird. Diese Bedeutung wird aufgehoben, wenn man den Refrain geradezu mit in die Erzählung oder Schilderung hineinzieht und nach Maßgabe der einzelnen Situationen bald so, bald so abändert, so daß weder die Erzählung ohne den Refrain bestehn kann, noch der Refrain für sich ohne die Erzählung einen Sinn hat. So bei Körner, Lützows wilde Jagd (LB. 2, 1555), und nicht minder fehlerhaft bei Chamisso: „Die Sonne bringt es an den Tag“ (LB. 2, 1688): hier hat man einen Refrain und hat auch wieder keinen. Vgl. Lit. Gesch. S. 232.

Nach allem bisher Bemerkten hat der Refrain der Regel nach seine Stelle weder in der rein epischen noch in der rein lyrischen Poesie: denn er selber ist lyrischer Natur, setzt aber ein sonst episches oder doch episch geartetes Gedicht voraus. Mehrere andere Formen der Wiederholung nun sind nicht in solcher Weise eingeschränkt, sie können in jeglicher Gattung der Poesie vorkommen, auch in der reinen Lyrik. Die Benennungen, welche sie tragen, sind lauter aus dem Altertum überlieferte Namen; der alte Gesamtname ist *Repetitio*. Man hat sie aber zuerst in zwei Klassen einzuteilen. Entweder kehrt ganz dasselbe Wort wieder in derselben Bedeutung und in derselben grammatischen Form, oder dasselbe Wort, aber in verschiedenen grammatischen Formen und somit auch in mehr oder weniger verschiedener Bedeutung. Dann sind innerhalb dieser zwei Gattungen wieder vielfache besondere Arten zu unterscheiden. Die Arten der ersten Gattung, wo dasselbe

Wort ohne Veränderung der Bedeutung und der Form wiederkehrt, sind mit den griechischen Namen die *Anaphora*, die *Epiphora*, die *Epanalepsis*, die *Epanodos*, die *Epizeuxis* und die *Symploke*.

Anaphora, *ἀναφορά*, Zurückführung, nennt man die Wiederkehr desselben Wortes, derselben Wendung am Anfange mehrerer aufeinander folgender Sätze oder Satzglieder. Beispiele aus der altdeutschen Poesie: Walther von der Vogelweide (LB. 1, 586; Wack. Ausg. S. 77), ein Lied, wo am Anfang jeder Strophe das Wort *owê* wiederkehrt. Sodann Gottfried von Neifen (LB. 1, 859, 24): „Rôter munt, nu lache, daz mir sorge swinde; rôter munt, nu lache, daz mir sendez leit zergê! Lachen du mir mache, daz ich frœide vinde; rôter munt, nu lache, daz mîn herze frô bestê!“ In einem Spruche auf die Unfreigebigkeit König Rudolfs wiederholt Meister Stolle am Anfange jedes Verses die Worte: „Ern gît ouch niht“ (LB. 1, 932). So nun auch in der neueren Poesie, z. B. gleich in den ersten Versen von Schillers Elegie Der Spaziergang: „Sei mir gegrüßt, mein Berg, mit dem rötlich strahlenden Gipfel! Sei mir, Sonne, gegrüßt, die ihn so lieblich bescheint!“ (LB. 2, 1203). Reich an Anaphern ist ferner auch Goethes Ballade Der Fischer (LB. 2, 1089). Die Anapher verbindet sich gern mit der Gradation, wie z. B. bei Martial (Epigr. 8, 15, 3): „Dat populus, dat gratus eques, dat tura senatus.“ Im Zeitalter der silbernen Latinität findet sich die Anapher auch in Prosa nicht selten, und in Verbindung mit der Gradation bildet sie eine von den Eigentümlichkeiten des Taciteischen Stiles; z. B. Germania 7: „Et in proximo pignora, *unde* feminarum ululatus audiri; *unde* vagitus infantium. *hi* cuique sanctissimi testes, *hi* maximi laudatores. *ad* matres, *ad* coniuges vulnera ferunt.“

Epiphora, *ἐπιφορά*, Zugabe, heißt die Wiederkehr desselben Wortes, derselben Wendung zum Schluß eines Satzes oder Satzgliedes: sie ist mithin das reine Gegenteil der Anapher. Z. B. Ovid (Metamorph. 1, 361): „Namque ego, crede

mihi, si te modo pontus haberet, Te sequerer, coniux, et me quoque pontus haberet.“ Schiller, Don Carlos (1. Akt, 2. Auftr.): „Ich sah auf dich und weinte nicht. Der Schmerz Schlug meine Zähne knirschend aneinander: Ich weinte nicht. Mein königliches Blut Floß schändlich unter unbarmherz'gen Streichen: Ich sah auf dich und weinte nicht.“ Also ist auch der gleiche Reim als eine Epiphora zu betrachten: vgl. Schlegels Bund der Kirche mit den Künsten (LB. 2, 1335, 40 u. 1337, 20). Das gleiche gilt auch von dem überzähligen Reime, der aus einem gewöhnlichen und einem gleichen zusammengesetzt ist: er findet sich namentlich in der hauptsächlichsten Form der arabischen und der persischen Lyrik, in der Kasside, und in deren Abart, dem Ghasel, indem hier häufig am Ende jedes neuen Distichons dasselbe Wort oder dieselben Worte wiederkehren. Ein Gedicht von Rückert in der Form des Ghasels wird das am besten zeigen; es ist an die Poesie gerichtet und beginnt also: „Du Duft, der meine Seele speiset, verlaß mich nicht; Traum, der mit mir durchs Leben reiset, verlaß mich nicht! Du Paradiesesvogel, dessen Schwing' ungesehn Mit leisem Säuseln mich umkreiset, verlaß mich nicht!“ usf. (LB. 2, 1607, 3).

Epanalepsis, *ἐπανάληψις,* Wiederaufnahme, oder **Anadiplosis,** *ἀναδίπλωσις,* Verdoppelung: so heißt man es, wenn der Anfang des einen Satzes am Ende des andern wiederholt wird. Beispiel, Klopstock (Messias 2, 763): „Weinet um mich, ihr Kinder des Lichts! er liebt mich nicht wieder, Ewig nicht wieder: ach, weinet um mich!“ Eine Epanalepsis ist es auch, wenn Walther von der Vogelweide jede Strophe eines Liedes mit dem Worte *owê* beginnt und schließt (LB. 1, 587; Wack. Ausg. S. 74); oder wenn Joh. Mentzer am Anfang und am Ende jeder Strophe seines Passionsliedes die Worte: „Der am Kreuz ist meine Liebe,“ wiederkehren läßt.

In der Epanalepsis vereinigen sich gewissermaßen die Anaphora und die Epiphora. Eine wirkliche und eigentliche Vereinigung beider ist die **Epanodos,** *ἐπάνοδος,* der Rück-

weg, wo sich die Wortfolge bei der Wiederholung umkehrt, wo, was vorher das erste Wort gewesen, nun das letzte wird und umgekehrt. Ganze Verse werden in umgekehrter Folge wiederholt in einem Liede Walthers, das zwar einen moralischen Zweck verfolgt, gleichwohl aber scherzhaften Charakter hat (LB. 1, 579; Wack. Ausg. S. 64). Seb. Brant, Narrenschiff (Kap. 103, 92; LB. 1, 1505, 22): „Die zyt die kumt, es kumt die zyt.“ Hesekiel 7, 6: „Das Ende kommt, es kommt das Ende.“ 2. Mos. 5, 17: „Pharao sprach: Ihr seid müßig, müßig seid ihr.“ Lächerlich aber ist es, wenn die Epanodos einzelne inhaltslose Worte trifft; so z. B. in der Medea, einem Melodrama von Gotter: „Hier lag ich sonst, sonst lag ich hier und flehte Segen Auf Jasons Haupt. Nun lieg' ich hier, hier lieg' ich nun Und flehe Rache auf Jasons Haupt“ (zugleich ein Beispiel der Epiphora).

Epizeuxis, ἐπίζευξις, Hinzufügung, heißt im allgemeinen überhaupt jede Wiederholung ohne besondre Lokalisierung wie bei der Anaphora und der Epiphora; z. B. die weite weite Welt; er sprach und sprach und fand kein Ende. Da die Epizeuxis nicht gerade immer am Schluß oder immer am Anfang steht, ist sie natürlich eben auch von allen Wiederholungen die häufigste; Beispiele dafür finden sich denn auch bei jedem Dichter, aller Orten und Enden, sogar in der Alltagssprache. Jesaia 24, 16: „Und ich muß sagen: Wie bin ich aber so mager? Wie bin ich aber so mager? Weh mir; denn die Verächter verachten, ja die Verächter verachten;“ 62, 10: „Gehet hin, gehet hin durch die Tore, bereitet dem Volk den Weg; machet Bahn, machet Bahn.“ Gern verbindet sich die Epizeuxis mit der Antithese, man bringt die wiederkehrenden Worte gern in antithetisch wechselnde Beziehung, z. B. das erstemal auf ein *ich*, das zweitemal auf ein *du*. So in dem altschwäbischen Rechtsformular für ein Verlöbnis LB. 1, 365, 30: „Mir zemineme rethe, îv zuo ivwereme rethe, mit mineme uolewerde engegen ivvereme uollen werde.“ Die alte Rechtssprache liebt die

Epizeuxis, wie sie die Kumulation und die Tautologie liebt; auch die Wiederholung dient, indem sie den Moment fixiert und die Eile hemmt, zur Erhöhung der Feierlichkeit, deren die rechtliche Handlung bedarf. Als eine besondere Abart der Epizeuxis kann man solche reduplizierende Redensarten betrachten wie Hand in Hand, Mund an Mund, Mann für Mann, Auge um Auge, Zahn um Zahn u. dgl. Sagte man in prosaischer Weise eine Hand in der andern, so würde dieser zählende Fortschritt vom ersten zum zweiten die Vorstellung eben zu einer fortschreitenden machen; die Wiederholung des gleichen Wortes hält diesen Fortschritt inne und erhöht dadurch die sinnliche Anschaulichkeit. Diese reduplizierenden Redensarten sind als die einfachste Art der Epizeuxis und überhaupt der Wiederholungen auch der poetischen Sprache aller Völker eigen: sie finden sich bei den Orientalen wie bei den Griechen und Römern und Deutschen.

Eine **Symploke** (*συμπλοκή*) endlich, d. h. eine Verflechtung, nennt man es, wenn in einem Satze oder in einer eng zusammenhangenden Reihe von Sätzen mehrere von den bisherigen Arten der Wiederholung zugleich vorkommen, sich mit einander verbinden und verflechten. So z. B. in Schillers Don Carlos 1. Akt, 2. Auftr.: „Laß mich *weinen*, An deinem Herzen heiße Tränen *weinen* (Epiphora), Du einz'ger Freund. Ich habe *niemand, niemand* (Epizeuxis), Auf dieser großen weiten Erde *niemand* (Epiphora). *Soweit* das Zepter meines Vaters reicht, *Soweit* (Anaphora) die Schiffahrt unsre Flaggen sendet, Ist *keine* Stelle, *keine, keine* (Epizeuxis), wo Ich meiner Tränen mich entlasten darf, Als diese. O bei allem, Rodrigo, Was du und ich dereinst im Himmel hoffen, *Von dieser Stelle*, Rodrigo, *verjage*, *Verjage* (Epanodos) mich *von dieser Stelle* nicht!"

Wir wenden uns nun zur zweiten Hauptgattung dieser Wiederholungen; hier kehrt nicht dasselbe Wort in unveränderter Form und Bedeutung wieder, sondern mit wechselnder Form und demgemäß auch mit noch mehr oder weniger veränderter

Bedeutung. Wenn zuerst die Flexionsform wechselt, wenn das wiederholt gebrauchte Wort verschiedene Deklinations- oder Konjugationsformen zeigt, so nennt man das ein **Polyptoton** (*πολύπτωτον*). Eigentlich paßt dieser Name nur, wo vielerlei verschiedene Deklinationsformen vorkommen, da *πτῶσις* Fall, Kasus bedeutet; aber die Benennung gilt auch, wo es die wechselnde Konjugationsweise betrifft. Ein reiches Beispiel bietet Homers Odyssee 19, 204fgg., wo in fünf Versen[1] der Begriff *τήκειν*, schmelzen, in den Formen *τήκετο, κατατήκεται, κατέτηξεν, τηκόμενος, τήκετο* wiederkehrt. Voß hat dieses Polyptoton in seiner Übersetzung trefflich nachgeahmt: „Aber den Hörenden floß die *schmelzende* Trän' auf die Wang' hin; So wie der Schnee *hinschmilzt* auf hochgescheitelten Bergen, Welchen der Ost *hinschmelzte*, nachdem ihn geschüttelt der Westwind; Daß von *geschmolzener* Nässe gedrängt abfließen die Bäche: Also *schmolz* in Tränen der Gattin liebliches Antlitz." Mit Epizeuxis verbunden erscheint das Polyptoton in einem Xenion Goethes auf Nicolai (LB². 2, 1086, 30): „Seine Meinung sagt er von seinem Jahrhundert, er sagt sie, Nochmals sagt er sie laut, hat sie gesagt und geht ab." Nicht so häufige Wiederkehr und doch das stärkste Beispiel bietet Ovid Metam. 1, 325: „Et superesse videt de tot modo milibus *unum*, Et superesse videt de tot modo milibus *unam*." Hier verbindet sich mit dem Polyptoton noch die Anaphora, oder wie man es nennen wolle.

Geht der Wechsel der Form weiter, wechselt sie, weil ein anderes von der gleichen Wurzel oder dem gleichen Stamm gebildetes Wort eintritt, so heißt das **Adnominatio**, eine Name, der, wie wir früher (S. 516) gesehen, auch das Wortspiel

1) *τῆς δ' ἄρ' ἀκουούσης ῥέε δάκρυα, τήκετο δὲ χρώς.*
ὡς δὲ χιὼν κατατήκετ' ἐν ἀκροπόλοισιν ὄρεσσιν,
ἣν τ' Εὖρος κατέτηξεν, ἐπὴν Ζέφυρος καταχεύῃ·
τηκόμενος δ' ἄρα τῆς ποταμοὶ πλήθουσι ῥέοντες·
ὣς τῆς τήκετο καλὰ παρήϊα δάκρυ χεούσης.

bezeichnet. Z. B. bei Klopstock: „Die Stille ward stiller;“ oder wiederum Klopstock (Mess. 6, 190): „Laß, den meine Seele *geliebt* hat, Den ich *liebe* mit viel mehr *Liebe* wie *Liebe* der Brüder, Laß mich mit dir, du Heiligster, sterben!“ So auch Voß: „Schreibend schreibt er im Schreiben geschriebene Schriften der Schreiber.“ Beispiele aus der altdeutschen Poesie: Heinrich von Rugge (Minnesangs Frühling S. 100, 34fgg.): „Minne minnet stæten man. Ob er ûf minne minnen wil, Sô sol im minnen lôn geschehen. Ich minne minne als ichs began. Die minne ich gerne minnen wil. Der minne minne ich hân verjehen. Die minne erzeige ich mit der minne, Daz ich ûf minne minne minne. Die minne meine ich an ein wîp. Ich minne, wan ich minnen sol Dur minne ir minneclîchen lîp.“ Ebenso schließt Ulrich von Singenberg ein Lied mit folgender Strophe (Wackern. Walther S. 223, 2): „Minne, minneclîche Minne, Minne mich, sît ich von herzen minne dich. Mich (ich minne dîne sinne) Minne: wilt dû danne dîne minne an mich Unminneclîchen kêren, Minne, owê! So ist Minne ir minne unminneclîch, wil sî daz vröide an mir zergê.“ Polyptoton und Adnominatio wechseln miteinander in den Reimspielen Gottfrieds von Neifen LB. 1, 861 und Konrads von Würzburg LB. 1, 935.

An die bisher besprochenen Arten der Wiederholung schließt sich noch das **Echo** an: es grenzt zunächst an die Epiphora und den Refrain, indem das letzte Wort der Verse oder der Strophen von einem Widerhall zurückgegeben wird. Das wiederholte Wort bleibt beim Echo bald dasselbe, bald verändert es Form und Sinn; es berührt sich also bald mit der Epizeuxis, bald mit dem Polyptoton und der Adnominatio. Das Echo hat zugleich eine musikalische Wirkung und die Form des Witzes; es artet aber leicht in Tändelei aus. Im 16. und 17. Jahrhundert wurde es namentlich von den spanischen Dichtern und nach ihrem Vorgange von den Pegnitzschäfern angewandt. So bei Reinhold von Freientahl ein Waldlied, „in welchem der

Widerhall außer dem Verse“ LB. 2², 545. Bei neuern Dichtern findet sich das Echo nur selten: in Tiecks Octavian 146 ein Beispiel, wo es mit Teilung und Zusammenzählung verbunden ist.

Wodurch diese verschiedenen Formen der Wiederholung, von der Anaphora, Epiphora usw. bis zum Echo, sich von den epischen Wiederholungen und von der Wiederholung im Refrain unterscheiden, das ist ziemlich klar an sich selbst. Die epische Wiederholung kann sich auf ganze große Reihen von Vorstellungen erstrecken, der Refrain kann auch aus mehreren Versen bestehn: Anaphora, Epiphora, Epizeuxis haben es immer nur mit einzelnen Worten, mit Satzteilen zu tun. Die epische Wiederholung hat etwas schon Entfernteres, vielleicht lange vorher Vorgekommenes zum Gegenstande, die Wiederholung durch den Refrain kann durch sehr große dazwischentretende Strophen unterbrochen sein: Anaphora, Epiphora, Epizeuxis usw. kommen nur innerhalb eines Satzes, oder wenn auch in mehr als einem Satze, doch nur in Sätzen vor, die unmittelbar aufeinander folgen. Aber alle Formen der Wiederholung sind eine wie die andere ein stilistisches Mittel, den Fortschritt zu mässigen, die Beweglichkeit zu beruhigen, die Zerstreuung zu sammeln, ein Mittel, die Einbildungskraft immer wieder auf den gleichen festen Punkt zurückzuführen.

So viel von der einen Hauptseite des poetischen Stils, von der Anordnung der Worte, insofern man auf den Gehalt derselben sieht (S. 539). Treten wir nun auf den anderen uns noch übrigen Standpunkt und fassen die Worte bloß von seiten ihrer **Gestalt** ganz äußerlich, nur als tönendes und lautendes Material. Hier ist denn zu sprechen vom **Wohlklang** und vom **Wohllaut,** wie wir diese beiden schon früher (S. 478) unterschieden haben. Zuerst der **Wohlklang.** Auch hier, ganz auf der Oberfläche der sprachlichen Darstellung, laufen die beiden Wege, die zu lebendigem Ausdrucke führen, nebeneinander her und durcheinander, die Bewegung und die Beruhigung. Beides

zeigt sich gleich wirksam in dem künstlerischen Rhythmus der poetischen Rede: die Bewegung in dem Wechsel des Verschiedenen, verschiedener Quantität, verschiedener Akzente; die Beruhigung darin, daß dieser Wechsel in sich selbst gleichmäßig gegliedert ist, daß er in einer bestimmten Anordnung vor sich geht; die Bewegung in der Zusammenstellung verschiedener, immer anders gestalteter Füße zu einem Verse, und verschiedener, immer anders gestalteter Verse zu einer Strophe: die Beruhigung darin, daß mit dem nächsten Verse der gleiche Wechsel von Füßen, mit der nächsten Strophe der gleiche Wechsel von Versen wiederkehrt. Es fallen hier also die beiden Merkmale der Lebendigkeit ganz zusammen mit den beiden Merkmalen der Schönheit, der Mannigfaltigkeit und der Einheit: in der Bewegung ist die Mannigfaltigkeit begründet, in der Beruhigung die Einheit, und umgekehrt.

Auch von der prosaischen Rede hat die Stilistik einen gewissen Rhythmus zu fordern; wir haben diesen Punkt früherhin (S. 479 fgg.) ausführlich behandelt. Aber der prosaische Rhythmus macht sich nur im großen und ganzen geltend, nur im Verhältnis eines Satzgliedes zum andern, einer Periodenhälfte zur andern; es wird überall nur verlangt, daß sich in diesen großen Verhältnissen der trochäische Rhythmus darstelle, daß ein Satz mit den wichtigern, also stärker betonten Worten beginne, mit den unwichtigern, also minder betonten endige, daß von beiden Hälften einer Periode die durch ihren Inhalt gehobene als Vordersatz vorangehe, die gesenkte als Nachsatz folge und beschließe. In der poetischen Rede dauert diese Forderung des trochäischen Rhythmus im großen immer noch fort; diese trochäische Gliederung der Sätze und Perioden wird hier nicht minder verlangt. Aber zugleich waltet hier noch ein Rhythmus, der bis ins einzelne hinein, bis auf die Silbe, ja bis auf den Buchstaben künstlerisch ausgebildet und fort- und durchgeführt wird, und dieser kann ein ganz anderer sein als der trochäische, ja demselben gerade entgegengesetzt. Nehmen

wir z. B. die Verse Schillers: „Wo rohe Kräfte sinnlos walten, Da kann sich kein Gebild gestalten; Wenn sich die Völker selbst befrein, So kann die Wohlfahrt nicht gedeihn:“ hier ist der Rhythmus der Periodenglieder trochäisch; die einzelnen Worte und Silben sind jambisch. Wie in diesem Beispiele, stellt sich dann dieser künstlerische Rhythmus der poetischen Rede überall auf die mannigfachste Weise ebenso in Gegensatz zn dem unkünstlerischen, natürlich gegebenen Rhythmus, der schon in der Prosa waltet, wie sich auch sonst die poetische Darstellung zu der gewöhnlichen und zunächst gegebenen in Gegensatz und Widerspruch stellt.

Ein solcher Gegensatz des künstlerischen Rhythmus gegen den unkünstlerischen ist es, wenn man die Versfüße in Widerspruch bringt mit den Wortfüßen, wodurch Cäsuren (Neben- und Hauptcäsuren) entstehn, wenn also z. B. in einem Hexameter nicht auch die einzelnen Worte und Wortfüße für sich schon Daktylen und Spondeen sind, sondern die Versfüße zwar Daktylen, die Wortfüße aber etwa Anapäste. In dieser Beziehung ist folgender Vers von Klopstock: „Eile dahin, wo der Tod und das Grab und die Nacht dich erwarten,“ künstlerisch vollendeter, ist wohlklingender als folgender des Grafen von Platen (LB. 2, 1752, 37): „Saht hier Spanier, saht hier Britten und Gallier herrschen.“ Hier fallen Wortfüße und Versfüße durchaus zusammen: der Rhythmus des Verses ist kein anderer, als der in den Worten selbst schon gegeben ist. Eben ein solcher Gegensatz ist es auch, wenn die poetische Rede überhaupt demjenigen Rhythmus ausweicht und ihn zu vermeiden sucht, welcher der Sprache sonst natürlich und ihr gleichsam angeboren ist. Der natürliche Grundrhythmus der deutschen Sprache ist eben der trochäische: darum gehören bei uns auch trochäische Verse zu den seltenern, und am häufigsten ist der jambische Rhythmus, der reine Gegensatz jenes natürlichen trochäischen. Umgekehrt ist der natürliche Rhythmus der romanischen Sprachen der jambische: die spanische Poesie, die ihre Formen am kunst-

mäßigsten ausgebildet hat, enthält sich nun auch des jambischen Rhythmus fast gänzlich und kennt fast nur seinen Gegensatz, den trochäischen.

Es ist vorher gesagt und nachgewiesen worden, daß die rhythmische Gliederung der poetischen Rede beiden Prinzipien zugleich diene, der Bewegung und der Beruhigung. Und das gilt überall, der Rhythmus möge sein, welcher er wolle, jambisch oder trochäisch, daktylisch oder anapästisch. Indessen haben dann doch die einzelnen Rhythmen jeder wieder seinen individuellen Charakter, und die eine Zusammenstellung von Längen und Kürzen, von betonten und unbetonten Silben bezeichnet und malt mehr die Bewegung, die andere mehr die Ruhe. Bei dieser Unterscheidung des charakteristischen Ausdruckes kommt es lediglich auf die Stelle an, welche die betonte oder die lange Silbe einnimmt, ob sie die vordere oder die hintere ist, und auf die Zahl der kurzen oder unbetonten Silben, die ihr beigegeben sind. Fallende Füße, d. h. solche, welche mit einer langen oder einer betonten Silbe beginnen, bezeichnen einen in sich selbst durch Gleichmäßigkeit beruhigten, steigende, d. h. solche, die mit einer kurzen oder einer unbetonten Silbe anheben, einen bewegteren Fortschritt; und wo in solch einem Fuß zwei unbetonte oder zwei kurze Silben hintereinander stehn, malen sie eine größere Bewegung als nur eine. Ein schwebender Fuß aber von zwei Längen oder zwei Tönen bezeichnet die fest und schwer verharrende Ruhe. Wir können demgemäß die gebräuchlichsten Rhythmen (von denen die übrigen nur weitere Kombinationen und Ausbildungen sind) in folgender Weise ordnen: Feste Ruhe stellt der Spondeus dar; beruhigten Fortschritt der Trochäus, weniger beruhigten der Daktylus; bewegten Fortschritt der Jambus, noch bewegteren der Anapäst. Diese Auffassung wird durchaus bestätigt durch die Verschiedenheit der Dichtungsarten, denen die einzelnen Füße zufallen, und die Art und Weise, wie sie da verwendet werden: in der antiken Poesie, wo die Form die

höchste Vollendung erreicht hat, braucht den bewegten Jambus und den noch bewegteren Anapäst das Drama, jenen in dem halb lyrischen Dialog, diesen im ganz lyrischen Vortrage des Chores; den ruhiger fortschreitenden Daktylus das gleichmäßig fort erzählende Epos; es untermischt ihn aber, um die Bewegung noch mehr zu beruhigen, mit den ganz fest ruhenden Spondeen. Einen je schnelleren Fortschritt der epische Hexameter bezeichnen soll, desto mehr Daktylen hat er; ein je festeres und schwereres Verharren er bezeichnen soll, desto mehr Spondeen enthält er auch. Am festesten und schwersten stellt sich das Verharren im Versus spondiacus dar. Man vergleiche z. B. folgende Hexameter von A. W. von Schlegel (LB. 2, 1364, 19fgg.): „Wie vom Okeanos quellend, dem weit hinströmenden Herrscher, Alle Gewässer auf Erden entrieselen oder entbrausen. Wie oft Seefahrt kaum vorrückt, mühvolleres Rudern Fortarbeitet das Schiff, dann plötzlich der Wog' Abgründe Sturm aufwühlt, und den Kiel in den Wallungen schaukelnd dahinreißt: So kann ernst bald ruhn, bald flüchtiger wieder enteilen, Bald, o wie kühn in dem Schwung! der Hexameter, immer sich selbst gleich."

So viel von dem rhythmischen Bau der poetischen Rede und dem darauf beruhenden Wohlklang. Jetzt ist noch vom **Wohllaut** zu sprechen.

Der Wohllaut wird auf positivem und negativem Wege erzielt. Der letztere besteht in der **Vermeidung des Mißlautes.** Die allgemeine Regel ist hier, daß die dichterische Rede leicht zu sprechen und leicht zu hören sei. Es dürfen also keine Härten vorkommen, die durch Wegwerfung eines Endkonsonanten oder durch Häufung allzuvieler Konsonanten entstehn. Ebenso hat man die eintönige Wiederkehr derselben Vokale zu vermeiden und eine mannigfache Mischung zu erstreben. Aber dieses rechte Maß und diese rechte Mischung st schwer zu treffen und nur wenigen gegeben. Nehmen wir z. B. zwei Verskünstler der neuern Zeit, Voß und A. W. von Schlegel, so zeigt sich gleich, daß Voß in der Behandlung

der Vokale ein Meister ist, während die Konsonanten bei ihm bei weitem nicht so glücklich gemischt sind. Umgekehrt verhält es sich mit Schlegel: so weich und gefüge er in den Konsonanten ist, so eintönig ist er, was die Vokale betrifft. Die Vermeidung des Mißlautes zeigt sich hauptsächlich gegenüber dem sogenannten **Hiatus**, d. h. dem Zusammentreffen zweier Worte, von denen das eine mit einem Vokal schließt, das andere mit einem Vokal beginnt. Er hat seinen Namen davon, daß beim Übergang von einem vokalisch schließenden Worte zu einem vokalisch anhebenden der Mund offen stehn bleibt. Das Zusammentreffen von Vokalen innerhalb eines und desselben Wortes gilt nicht als Hiatus: den Griechen erschienen dergleichen Worte, wie z. B. *ἰάομαι, ἑῴος, ἀοιδιάουσα*, eher wohllautend als mißlautend.

Die Griechen und Römer tilgten den Hiatus durch eine *Apokope* des einen der zusammentreffenden Vokale oder durch eine *Synaloephe* (Verschleifung) beider zu einem Mischlaut, und dies Verfahren galt nicht nur in Versen, sondern auch in Prosa, ja in der Alltagssprache. Die deutsche und die romanischen Sprachen sind in der Tilgung des Hiatus weniger streng; sie kennen die Apokope nur in der Poesie, in der prosaischen Rede wird der Hiatus nicht beseitigt, da er hier nicht als fehlerhaft gilt. Im Deutschen gelten für die Tilgung des Hiatus durch Apokope folgende Regeln, die aus dem Gebrauche der guten Dichter entnommen sind. Das erste Wort muß mit einem stummen *e* schließen, und dieses muß tonlos sein; sobald es einen auch nur schwächern Akzent hat, ist die Tilgung nicht gestattet: man darf also wohl sagen: „Wandl' in Frieden, zittr' aus Furcht," nicht aber „wandel' in Frieden, zitter' aus Furcht," weil das hier apokopierte *e* nicht tonlos, sondern tieftonig ist: „wándelè in Frieden, zitterè aus Furcht." Das zweite Wort muß vokalisch anfangen, aber der Vokal darf nicht betont sein. Hier gilt keine Einschränkung auf das unbetonte *e*, es ist vielmehr jeder Vokal, auch ein langer, zugelassen, wenn er nur

unbetont ist. Dergleichen unbetonte Anfangssilben sind die Vorsilben *ent, er, un;* auch einsilbige Worte von proklitischer oder enklitischer Natur wie die Pronomina und die Präpositionen, z. B. *er, ich, in, an, aus* usw. entsprechen der aufgestellten Forderung. Unrichtig wäre also nach dem Gesagten die Apokope: „Es herrsch' Ándacht; der graus' Ánblick." In volksmäßigen, freier gebauten Versen kann auch vor einem zweisilbigen Worte Apokope eintreten, falls dieses von untergeordneter Bedeutung und in beiden Silben tonlos ist: z. B. „Ich hatt' einen Kameraden" (Uhland).

Bei der Tilgung des Schluß-*e* fließt das so gekürzte Wort mit dem folgenden wie in eins zusammen; es findet nicht bloß Apokope des ersten statt, sondern dieses wird zugleich mit dem zweiten in eins gezogen und verschleift, so daß die beiden Worte wie Silben eines und desselben Wortes erscheinen. Z. B. „Mit deiner Lieb' umgeben; laß eine Weis' erklingen:" hier folgen *um, er* unmittelbar und ungetrennt auf das *b, s.* Diese Verschleifung ist unmöglich, wenn die Worte durch Interpunktion getrennt sind, also eine Pause zwischen beiden eintritt: in diesem Falle wird die Apokope unterlassen. Aus dem gleichen Grunde war nun gar das eine Verkehrtheit, wenn Dichter des siebzehnten Jahrhunderts sogar aus einem Vers in den andern hinein apokopierten und ein *e* am Schluß des ersten Verses wegließen, weil der zweite vokalisch begann.

Die bisherigen positiven und negativen Bestimmungen geben nur das allgemeine; will man sie in das einzelne hinein anwenden, so erleiden sie mehrfache Beschränkungen. Es kommt namentlich darauf an, welcher Art von Worten das erste Wort angehört, und welcherlei Konsonanten dem *e* vorangehn.

Substantiva können unbedenklich apokopiert werden. wenn dem stummen *e* eine Media, ein *b, d, g, s, w* vorangeht, z. B. „Seine Hab' ist ihm entwandt; Gottes Gnad' und Güte; alle Tag' in Sorg' und Klage; daß auch ein Löw' erschrickt" u. dgl. Bei der richtigen weichen Aussprache hört man hier, daß ein *e*

apokopiert, daß eine Verschleifung eingetreten ist; denn *b, d, g, s, w* sind nur vor Vokalen rein auszusprechen, nicht aber am wirklichen Schluß eines Wortes. Da klingt die Apokope weder wie eine harte Abbrechung, noch ist irgendwie ein Mißverständnis möglich. Das ist aber der Fall, wo vor dem tonlosen *e* eine Tenuis, eine Aspirata oder eine Liquida steht: dergleichen Konsonanten sind auch ohne nachfolgenden Vokal zu sprechen, *k ch l* haben denselben Laut, wo sie unmittelbar am Schluß stehn, und wo noch ein Vokal darauf folgt: hier ist also nicht zu vernehmen, ob ein *e* weggefallen ist oder nicht. Ebenso verhält es sich, wo dem stummen *e* ein vokalischer Laut vorangeht: das *äu* in Bläue bedarf zu seiner Aussprache nicht des *e*. In all solchen Fällen ist die Apokope untunlich, weil harte Abbrechungen und Mißverständnisse entstehen. Man darf also nicht wohl sagen: „Die Bläu' erscheinet wieder, die Tulp' erblüht, die Wölfe haben Schaf' erwürgt" u. dgl. Dies pluralische Schaf wäre gleichlautend mit dem Singular, die Apokope würde also eine Undeutlichkeit bewirken. Eher geht es noch an, das *e* zu apokopieren, wo wenigstens keine Undeutlichkeit stattfinden kann: z. B. „Die Störch' erheben ihren Flug;" hier ist zwar die Flexionsendung spurlos verloren gegangen, aber der Umlaut läßt doch wenigstens den Plural erkennen. Gut und schön ist aber die Apokope auch so nicht. Erscheint mithin die Apokope untunlich, so heißt das nun aber nicht, der Hiatus sei gestattet, und man dürfe sagen: „Die Bläue erscheint, die Wölfe haben die Schafe erwürgt." Weder solch ein Hiatus, noch solch eine Tilgung desselben ist erlaubt; es ist vielmehr beiden auszuweichen.

Noch viel beschränkter als bei Substantiven ist die Anwendung der Apokope bei Adjektiven. Und dies ist auch ganz natürlich: die adjektivischen Worte bestehn nur durch ihre Beziehung auf andre, auf Substantiva, und diese Beziehung wird ausgedrückt durch die Flexion. Die Tilgung der Flexionsendung ist darum bedenklich. Einverleibte Adjektiva dürfen niemals

apokopiert werden, gleichviel ob dem stummen *e* ein Konsonant oder ein Vokal und welcher Konsonant ihm vorangehe: man kann also z. B. weder: „Die neu' Entdeckung," noch „die ganz' Erfindung," noch „die hold' Empfindung," noch „mein' Erinnerung" sagen. Aber so wenig die Apokope gestattet ist, so fehlerhaft ist freilich auch der Hiat in diesem Falle. Absolut gebrauchte, substantivische Adjektiva werden wie Substantiva behandelt. Hiernach mag es gestattet sein zu sagen: „Es bellt der Hund, der Blind' erschrickt," nicht aber: „Der Alt' ist tot," oder: „Er zog nimmer das Schwert, laß auch das dein' in der Scheide." Ebenso verfährt man auch mit Adjektiven, die schon in der unflektierten Form auf *e* endigen, sobald sie in dieser Form als Prädikat oder als Adverb gebraucht werden; gestattet ist also wohl: „Schnöd' ist solch ein Lohn; Heute bös' und morgen gut."

Bei den Zeitwörtern endlich gelten all die bisher berührten Schranken nicht. Hier wird hinter allen Konsonanten apokopiert, hinter den Tenues, den Aspiraten, den Liquiden wie hinter den Mediae: z. B. „Da grünt' und blüht' es überall; ich mach' ihn selig; er bleib' in Ruhe" u. dgl. Der Grund hiervon liegt in der Häufigkeit und Unentbehrlichkeit der ganzen Wortart. Wenn hier auch jene Schranken bestünden, so wäre es schwer und beinahe unmöglich noch einen Satz und Vers zu bilden. Bei der nun geltenden Freiheit ist es aber doppelt notwendig, nicht nur die Apokope, sondern auch die Verschleifung vorzunehmen und beide Worte in eins zu ziehen. Wird dies in dem Beispiel: „Da grünt' und blüht' es" unterlassen, so läuft man Gefahr, daß die beiden Verba präsentisch aufgefaßt werden.

Noch eine Freiheit verdient hervorgehoben zu werden. In den bisher besprochenen Fällen war das erste Wort jeweilen betont und apokopiert, das zweite dagegen war unbetont, oder es begann mit einer unbetonten Silbe. Bei Verben kann auch das Umgekehrte vorkommen: das erste Wort ist ein tonloses und apokopiertes Verbum, und darauf folgt ein betontes Wort,

so daß das Verbum proklitische Natur annimmt; z. B. „Doch ích mußt' únten stehn; Üb' immer Treu und Redlichkeit."

Wir pflegen jetzt diese Apokope mit dem Apostroph zu bezeichnen, einem von den Griechen entlehnten Zeichen. In Deutschland gebrauchte es zuerst Konrad Gesner bei seinen antik gemessenen Versen: vgl. die Proben aus Gesners Mithridates vom Jahre 1555 im LB. 2, 195. Vorher, im Mittelalter, galten zwei andere Verfahrensarten. Entweder wurde der getilgte Vokal gar nicht geschrieben, aber auch kein Apostroph angewendet, oder, und das ist das Gewöhnlichere, man schrieb ihn orthographisch regelrecht und überließ dem Leser ihn zu tilgen, konnte es ihm auch überlassen, da keiner den Hiatus sich gestattete, wo Tilgung nötig und möglich war. Man verfuhr also ganz wie die Römer und wie noch heutzutage die Franzosen und überhaupt die Romanen, und von den germanischen Völkern die Niederländer.

Die besprochenen Vokaltilgungen kommen darauf hinaus, daß sie den Überfluß an tonlosen stummen *e*, den die deutsche Sprache seit dem zwölften Jahrhundert besitzt, verringern und teilweis beseitigen sollen; sie sollen dazu dienen, daß der Wohllaut der poetischen Rede nicht gestört werde durch das häßliche Zusammenstoßen zweier gleich stummen oder wenigstens gleich unbetonten Vokale; daß also, wenn bereits das erste Wort mit einem stummen *e* endigt, nicht das zweite wieder damit beginne oder mit einem Vokal, der zwar anders lautet, aber ebensowenig betont ist.

Es bleiben indessen noch genug Hiate übrig, die nicht so durch Apokope können beseitigt werden: zwei unbetonte Vokale, stoßen zusammen, z. B. „milde Erquickung;" ein stummes *e* und ein betonter Vokal, z. B. „leise Atmung;" zwei betonte Vokale z. B. „treu ausharrender Sinn." Diese Beispiele geben eine Stufenfolge vom Unerlaubten zum Nichtverbotenen bis zum Erlaubten. „Milde Erquickung" ist lediglich fehlerhaft und durchaus zu vermeiden; „leise Atmung" ist weder ganz häßlich noch auch

ganz schön; vermeidet man dergleichen, so ist es gut; erlaubt man sich's, so schadet's auch nicht; „treu ausharrender Sinn" endlich ist für unser Ohr und nach unserem Gebrauche durchaus fehlerlos. „Milde Erquickung" würde nur apokopiert, wenn milde nicht Adjektiv wäre; „leise Atmung" nur, wenn der zweite Vokal nicht betont wäre; bei den Worten „treu ausharrender Sinn" endlich ist keine Apokope möglich.

Die bisher besprochenen Vokaltilgungen sind erst mit dem Mittelhochdeutschen, seit dem zwölften Jahrhundert aufgekommen, da es erst seit dieser Zeit stumme *e* gibt. Das Althochdeutsche kennt die Apokope nicht, da es kein stummes *e* hatte; nichtsdestoweniger nahm man schon damals Anstoß am Hiatus, wie die Griechen und die Römer am Zusammenstoßen auch voller lautender Vokale. Das Mittel zur Beseitigung war auch antiker Art: man half sich nicht durch Tilgung des einen oder andern Vokals, da jeder zu klangreich war; es trat vielmehr eine Verschmelzung, eine Synalöphe ein; es entstand ein Mischlaut, der beide Vokale in sich schloß, jedoch so, daß bald dieser, bald jener überwog. Eine klare Einsicht in das Wesen der altdeutschen Synalöphe verdanken wir den Handschriften von Otfrieds Evangelienharmonie: sie setzen unter den Vokal, der am meisten zurücktritt, einen Punkt, ein Zeichen also, das sonst im Mittelalter, gleich unserem Strich, die Tilgung bezeichnet. Daß aber mit dem Punkte eine Synalöphe gemeint sei, das bezeugt Otfried selbst in der lateinisch geschriebenen Vorrede seines Gedichtes.

Nachdem wir im vorhergehenden die Vermeidung des Mißlautes erörtert haben, betrachten wir nun noch die positiven Mittel zur **Beförderung des Wohllautes.**

Ein solches Mittel kennen wir bereits, wir haben es schon früher (S. 499) besprochen und werden es nachher (S. 583) noch einmal zu berühren haben: die Anwendung charakteristisch malerischer Laute und Worte. Ein anderes bietet sich jetzt erst

unserer Betrachtung dar, nämlich die Ausschmückung der Verse durch wiederkehrenden **Gleichlaut.** Hierüber ist folgendes zu bemerken.

Der künstlerische Rhythmus der poetischen Rede kann auf zweierlei Wegen bewerkstelligt werden; auf dem einen beachtet man den Laut, auf dem andern den Ton der Worte; auf dem einen ihre Quantität, auf dem andern ihre Qualität; auf dem einen die Länge und Kürze, auf dem andern den Akzent der Silben. Der Rhythmus des Akzentes ist das Prinzip der deutschen und, minder streng, der romanischen Verskunst; der Rhythmus der Quantität das der griechischen; die römischen Verse sind ursprünglich gleichfalls nach dem Akzent, erst späterhin nach der Quantität gebaut worden; dasselbe läßt sich vielleicht auch von den griechischen Versen behaupten. Überall nun, wo die Rede bloß nach dem Rhythmus des Akzentes gestaltet und geordnet wurde, wo der Rhythmus nicht so materiell, nicht so körperlich war, wie beim quantitierenden Versbau, hat es geschienen, daß damit der Kunst noch kein Genügen geleistet, daß damit die poetische Rede noch nicht hinlänglich der alltäglichen Sprechweise entfremdet und von ihr unterschieden sei: es hat sich da immer das Bedürfnis nach noch einer weiteren Ausschmückung geltend gemacht. Zum Wohlklang, den der Rhythmus bewirkt, gesellte sich noch der Wohllaut. Diese Ausschmückung bot sich den Deutschen in der **Alliteration,** d. h. in der Übereinstimmung der Anfangslaute mehrerer Worte, den lateinisch redenden Völkern in der Alliteration und im **Reime;** ich meine von beiderlei Völkern nur die nationalen Anfänge der Poesie: da kannten die Deutschen allerdings nur noch die Alliteration, die Lateiner sowohl Alliteration als Reim; erst als sich die Literatur beider fremdem Einflusse hingab, ließen die Römer den Reim und die Alliteration fallen, die Deutschen aber vertauschten die Alliteration gegen den Reim. Dies geschah im neunten Jahrhundert. Nur bei den Angelsachsen und den Skandinaviern blieb die Alliteration länger im Gebrauche: ein

Beispiel aus der Poesie der letzteren in deutscher Übersetzung Chamissos Lied von Thrym (LB. 2, 1681).

In diesen zweierlei Mitteln der Ausschmückung wirken beide, das Streben nach Bewegung durch Wechsel und das Streben nach Beruhigung durch Wiederholung, oder mit andern Worten das Streben nach Mannigfaltigkeit und das nach Einheit zusammen, ebenso zusammen, wie schon in dem Rhythmus der Rede, dem diese Ausschmückung noch beigegeben wird. Ein Beispiel mag das Gesagte verdeutlichen. Im Gedicht vom Jüngsten Tage (Muspilli) heißt es z. B. (LB. 1, 256, 36): „Sô in*p*rinnant diê *p*ergâ, *p*oum ni kistentit" (so entbrennen die Berge, kein Baum steht fest). Von diesen zwei Versen hat jeder zwei gehobene Silben; darin besteht also die Wiederholung des Gleichen. Zu dieser Gleichmäßigkeit kommt nun aber auch eine Abwechslung, indem man nur drei dieser vier Silben alliterieren läßt. Die Alliteration selbst aber besteht in einer Wiederholung: in dem vorliegenden Beispiel wird dreimal der Anfangslaut *p* wiederholt. Dabei ist aber auch gleich wieder eine Abwechslung: es sind nämlich nur die Anfangslaute gleich, das übrige ist verschieden. Beim Reime ist es gerade umgekehrt: hier sind die Anfangslaute verschieden, alles übrige gleich: Baum, Berg, brennen alliterieren; Baum: Traum, Berg: Zwerg, brennen: kennen bilden einen Reim. Die Alliteration kann den Vers beginnen, der Reim schließt ihn immer. Also findet sich auch hier, auch beim Reim, nur in umgekehrter Ordnung, Gleichheit und Verschiedenheit, Wiederholung und Wechsel, d. h. Ruhe und Bewegung, Einheit und Mannigfaltigkeit. Die Alliteration ist somit die Anaphora, der Reim die Epiphora des Verses.

Die Alliteration beginnt also mit dem Gleichen, der Reim mit dem Ungleichen. Mit diesem Unterschiede in der Form hängt zusammen der Unterschied in der Bedeutung, der zwischen den alliterierenden und den reimenden Redensarten besteht. Wir haben nämlich bis in die gewöhnliche Rede hinein, in Prosa, eine Menge von sprichwörtlichen, feststehenden Wortpaarungen,

die aber ihrem Gehalte, ihrer Fassung und ihrem Ursprunge nach eigentlich in die Poesie gehören. Sie alliterieren teils, teils reimen sie. Und da ist denn eine Regel, die freilich nicht ausnahmslos ist, daß die Wortpaare, welche alliterieren, begriffsverwandt oder gar tautologisch sind, die reimenden dagegen eine Antithese bilden oder doch verschieden sind; z. B. alliterierend: „Feuer und Flamme, Geld und Gut;“ reimend: „Stein und Bein (Totes und Lebendes), Gut und Blut.“ Also, wo der gleiche Anfang, bei der Alliteration, da herrscht auch Gleichheit des Sinnes; wo aber ungleicher Anfang, beim Reim, da ist auch der Sinn ungleich oder gar entgegengesetzt. In beiden Fällen zeigt sich kein indifferentes Verhältnis, sondern ein Parallelismus. So verhält es sich auch im Lateinischen mit der Alliteration und dem Reim. Die Alliteration haben vorzugsweise die sprichwörtlichen Redensarten und Formeln namentlich der Rechtssprache und sonstiger öffentlicher Verhandlungen, kurz die Ausdrücke, die man vocabula forensia nennt; sie beruhen meist auf Tautologie oder auf Begriffsverwandtschaft, wie z. B.: „Do, dono, dedico; felix faustum fortunatumque, muri et moenia, longe lateque.“ Der Reim ist bei den Römern aus der akzentuierenden Volkspoesie auch in die gebildete, quantitierende Kunstpoesie übergegangen. Ovid z. B. liebt es im Hexameter und Pentameter die Cäsur und den Schluß zu reimen, und die Reimworte bilden alsdann gern einen Gegensatz, wie in dem Verse: „Haec tibi sint *mecum*, mihi sint communia *tecum*“ (Amor. 2, 5, 31). Aber noch häufiger besteht zwischen beiden Reimworten eine enge Verbindung, wie zwischen Substantiv und Adjektiv; so Trist. 1, 6, 32: „Exstinctum *longis* occidit unae *malis*.“ Also gesellt sich zur Übereinstimmung der Laute der Parallelismus des Inhaltes. Die lateinische Poesie des Mittelalters hielt den Reim in der Cäsur und am Schlusse des Hexameters fest, aber in indifferenter Weise und ohne ein bestimmtes Verhältnis der reimenden Worte. Es sind das die sogenannten leonischen Verse: ein solcher ist z. B. der bekannte Studentenvers

eines Abschreibers, womit häufig mittelalterliche Handschriften schließen: „Explicit hoc totum, infunde, da mihi potum.“ Auch der deutsche Reim, wie er seit dem neunten Jahrhundert und seit Otfried zur Geltung gekommen ist, entbehrt dieser tieferen Beziehung, er ist ein bloß äußerer Schmuck. Durch tausendjährigen Gebrauch ist er aber ein unentbehrliches und elementares Eigentum unserer poetischen Rede geworden, insofern sie nämlich deutsch sein und sich nicht der Antike oder der Poesie anderer Völker nachgestalten will. Freilich, wie unsere meisten Dichter reimen, trägt er nicht sonderlich zur Ausschmückung durch Wohllaut bei, eher zur Entstellung durch Mißlaut. Fast jeder hält es für erlaubt, hier allerlei Ungenauigkeit und namentlich die Unarten seines Dialektes in die Schriftsprache einzuschwärzen. Die einen fehlen in den Konsonanten, die anderen in den Vokalen: in jenen namentlich die Norddeutschen. Die eigentlichen Niederdeutschen, wie sie in ihrer Mundart und in ihrem Hochdeutsch zu Ende eines Wortes *g* und *ch* nicht unterscheiden können, werfen so nun auch im Reim diese Laute durcheinander und stehn nicht an, Buch auf Flug und Pflug, Bug auf Fluch, kriecht auf siegt, taugt auf raucht zu reimen, und da bei ihnen *ng* wie *nk* lautet, so verbinden sie unbedenklich Sang : Schwank oder sank : Schwang. Die Obersachsen dagegen verwechseln auch innerhalb des Wortes *g* und *ch*, *d* und *t* und reimen so Reigen : Zeichen, reichen : zeigen, Tode : Bote, toten : Boden. Ebenso verhält es sich auch mit *ss* und *s* in Mittel- und Oberdeutschland, wo man keinen Anstand nimmt, Schoße : Rose zu reimen. Vgl. A. W. v. Schlegels Kennzeichen (LB. 2, 1366). In den Vokalen fehlen mehr die Oberdeutschen und die an den Grenzen, deren Sprache schon halb und halb aufhört, deutsch zu sein. So können die Österreicher auch im Reime lange und kurze Vokale nicht sondern, sie reimen z. B. viel : still (stîl). Die Schwaben, die Schlesier und manche Schweizer verwechseln Mischlaute und einfache Laute; sie sprechen *ö* wie *e*, *ü* wie *i*, *eu* wie *ei*, und so reimen sie

denn beten : Nöten, goethisch : poetisch, biegen : fügen, Eule : Weile. Und daß die Schwaben *e i* und *ü* nicht unterscheiden, zeigt Schillers Leichenphantasie, wo Str. 5 Menschen auf Wünschen reimt. Sicherlich ist das alles tadelnswert; der eigentliche Zweck des Reimes, der Wohllaut, geht darüber ganz verloren: denn wenn z. B. Theodor Körner Gotte : Tode reimt, so ist hier mehr Verschiedenheit als Gleichheit. Nun wäre es freilich eine vergebliche Mühe, Grenzen stecken zu wollen, und es wäre verkehrt zu sagen, der Reim entblättert : vergöttert sei eher erlaubt als erwidert : erschüttert, weil dort nur in den Vokalen, hier aber in den Vokalen und den Konsonanten gefehlt wird. Jede Grenze ist willkürlich und unsicher: darum soll nicht weniger Unreinheit stattfinden: sondern gar keine, der Reim verlangt volle Reinheit. Und es geht auch ganz wohl. Wenn es den deutschen Dichtern des dreizehnten Jahrhunderts möglich war, wo Gedichte von 50 000 Versen ohne einen einzigen unreinen Reim vorkommen, warum sollte es vielen unter uns unmöglich sein, nur vier Verse von Mißlauten frei zu halten? Daß es aber möglich ist, beweisen auch einzelne Dichter, wie Rückert und Platen. Platen freilich ist bei allem Streben nach Reinheit des Reimes nicht frei von Pedanterei, da er den Gleichlaut in orthographischer Übereinstimmung sucht; er reimt wohl Mut : Blut, Güte : Blüte, nicht aber grün : blühn, dawider : Lieder. Rückert aber zeigt, daß, wenn man sich die Reinheit zum Gesetze macht, dem Dichter darum nicht weniger Reime zu Gebote stehn, im Gegenteil mehr, und daß die Genauigkeit des Reimes mehr Anlaß bietet, die Sprache auszubeuten und zu bereichern: finden sich doch bei wenigen Dichtern so viel neue, überraschende, wohllautende Gleichklänge!

Eine Ungehörigkeit und Geschmacklosigkeit, welche lateinische und deutsche und französische Schriftsteller des Mittelalters mit den arabischen teilen, ist die Einmischung des Reimes in die Prosa, die Ausschmückung der sonst unrhythmischen Rede mit dem Gleichlaute des Reims, indem den einzelnen Sätzen und

Satzgliedern reimende Schlußworte gegeben werden. Das namhafteste arabische Beispiel dieser Art sind die durch Rückert nun auch in Deutschland einheimisch gewordenen Makamen des Hariri, eines Dichters aus Basra, der um das Jahr 1100 lebte (LB. 2, 1611). Der Reim in lateinischer Prosa findet sich in der lex Salica, namentlich in der Vita Sancti Galli aus dem 8. Jahrhundert, dann bei mehreren deutschen und böhmischen Geschichtsschreibern der fränkischen Kaiser, also des 11. Jahrhunderts; damals und nach dem Vorgange der lateinischen Literatur kam die reimende Prosa auch in Deutschland und Frankreich zur Geltung und war hier bis zum 13. Jahrhundert ganz allgemein üblich. Das hauptsächlichste Beispiel ist eine Schrift des 12. Jahrhunderts, die Verdeutschung von des heiligen Nortpert Tractatus de Virtutibus (LB. 1, 367), wo der im lateinischen Original fehlende Prosareim noch auf den Schluß der Abschnitte beschränkt ist. Vgl. Lit. Gesch. S. 84 fgg.

Zum Reime kommt nun noch als eine Abart und Verarmung desselben die **Assonanz.** Hier stimmen nicht auch die Konsonanten, sondern nur die Vokale überein, z. B. R*a*t : T*a*l; h*u*rtig : unverw*u*ndlich. Bekanntlich ist die Assonanz in Spanien zu Hause; von daher wurde sie erst zu Anfang unseres Jahrhunderts auch in Deutschland eingeführt. Der Gebrauch ist aber bedenklich, da ein nicht theoretisch gebildetes Ohr die Assonanz in den meisten Fällen überhören wird. Eins kann ihr noch aufhelfen und Bedeutung geben: wenn man sie nicht bloß zur Ausschmückung gebraucht, sondern auch noch zu einer eigentlichen Lautmalerei, wenn die assonierenden Vokale in ihrem Laute charakteristisch zu dem Inhalte der Dichtung stimmen. Ein namhaftes Beispiel hiefür bietet eine große Romanze von Tieck, Die Zeichen im Walde, eine schauerlich unheimliche Dichtung, wo die ganze lange Reihe von Versen hindurch lauter Assonanzen auf den Vokal *u* vorkommen: ein echtes Probestück der Romantik, zugleich aber in einer andern Beziehung ein negatives Muster, insofern das Gedicht viele

unnütze, oft noch falsch nachgebildete oder erfundene Archaismen enthält: Gedichte (1821) 1, 22.

Wie mit der Assonanz, so ist's jetzt auch mit der Alliteration. Wenn sie nicht eigens der Lautmalerei dient, also etwas Auffälliges und Ansprechendes im Klange hat, wird sie gar nicht bemerkt. Zu diesem Behufe aber kommt sie nicht selten bei alten und auch bei neueren Dichtern vor, neben dem Reim oder neben künstlicheren, antiken Rhythmen. Schon Ennius hat in dieser Weise davon Gebrauch gemacht in dem Verse (Ann. 140): „At tuba terribili sonitu taratantara dixit." Ein Beispiel aus dem Nibelungenliede (Str. 1887, 2): „Dô sluog er etelîchen sô *swæ*ren *sw*ertes *sw*anc." Ebenso Walther 9, 19 (LB. 1, 580, 38): „Daz wilt und daz gewürme die *str*îtent *st*arke *st*ürme." Konrad von Würzburg (v. d. Hagen, Minnes. 2, 317ª): „Diu vogellîn *s*ingent *s*üezen *s*umersanc" und im Refrain desselben Liedes: „Der *m*eie *m*achet hôhen *m*uot." Von neueren Dichtern bedient sich der Alliteration zur Lautmalerei Schiller, so z. B. im Taucher: „Und *h*ohler und *h*ohler *h*ört man's *h*eulen;" und Bürger, von dem ein besonders bezeichnendes Beispiel kann angeführt werden: „*W*onne *w*eht von Thal und Hügel, *W*eht von Flur und *W*iesenplan, *W*eht vom glatten *W*asserspiegel, *W*onne *w*eht mit *w*eichem Flügel Des Piloten *W*ange an." Diese Beispiele zeigen aber auch zugleich, wie abgehärtet jetzt unsere Ohren sind; unseren Vorfahren vor 1100 Jahren genügte ein dreimaliges, ja nur ein zweimaliges *W*: wir brauchen ihrer zehn um den Gleichklang zu merken; eine dreimalige Wiederholung des gleichen Anlautes beachten wir kaum, wie z. B. in Schillers Mädchen aus der Fremde die Alliteration: „Erschien mit *j*edem *j*ungen *J*ahr." Ja die Dichter brauchen außer der häufigen Wiederholung noch andere Hilfsmittel, um das Ohr zum Hören zu zwingen: es muß, wie in den angeführten Beipielen von Schiller und Bürger, noch die Epizeuxis und die Anapher hinzukommen. Jedenfalls haben in solcher Anwendung Assonanz und Alliteration einen ganz anderen Zweck, als der ihnen eigentlich

zugehört: denn hier dienen sie nur noch der Sinnlichkeit für das Gehör, wie ja auch Ennius dort mit einem sonst begrifflosen Worte nur den Ton der Trompete onomatopoetisch nachahmt. Tiefer geht die Bedeutung nicht.

Zum Schluß dieses Abschnittes mag noch auf Rückerts 39. Makame, der Schulmeister von Hims, hingewiesen werden, einmal um der Makamenform willen; dann aber auch, weil sie sonst allerhand enthält, was als Beispiel und Zeugnis für manches bisher Besprochene zu brauchen ist: sie verspottet z. B. in ergötzlicher Weise die sächsischen und schwäbischen Provinzialfehler in der Aussprache der Konsonanten und Diphthonge und liefert zahlreiche Belege für den Neologismus, das Wortspiel, die Alliteration, die Epiphora, die Epanalepsis, das Polyptoton und die Adnominatio im Reime (LB. 2, 1624).

3. Der Stil des Gefühls.

Die erste Art und Weise der äußeren Darstellung, der niedere Stil, ist, wie wir gesehen haben (S. 422), die Redeform des Verstandes, sein Ziel ist die Deutlichkeit, sein Gebiet die gesamte Prosa mit Ausschluß der rednerischen. Die zweite Art, der mittlere Stil, dient der Produktion und der Reproduktion durch die Einbildungskraft, bei ihm kommt es demnach an auf Anschaulichkeit, er findet sich in der gesamten Poesie mit Ausschluß allein der lyrischen. Nun ist noch von der dritten Art zu handeln, dem sogenannten *höheren* Stil. Er ist die Form der Darstellung für solche Werke, die ihren Grund und Boden oder doch Ziel und Zweck in der dritten Seelenkraft haben, welche hier in Betracht kommen kann, nämlich im **Gefühl.** Wenn sich aber in der Gestaltung der Sprache das bewegte Gefühl des Sprechenden abspiegeln, und wenn durch dieselbe das Gefühl des Hörenden gleichermaßen soll bewegt und angeregt werden, wenn sie ebensowohl ein Ausdruck des Gefühls sein, als auf das Gefühl Eindruck machen soll, so muß sie

leidenschaftlich sein; mithin ist der Charakter dieser dritten Stilart die **Leidenschaftlichkeit.**

Es ist jedoch bereits früherhin (S. 425) ausgeführt worden, wie die Anforderungen, die man an eine niedere Stufe des Stils macht, sich auf der höheren und den höheren wiederholen, nur in einer mehr untergeordneten Weise und mehr implicite. Verständige Deutlichkeit charakterisiert freilich zunächst den prosaischen Stil des Philosophen und des Historikers: aber darum ist sie nicht ausgeschlossen von den Darstellungen des Epikers und des Dramatikers; sie ist für den poetischen Stil zwar nicht das oberste und hauptsächlichste Merkmal und Erfordernis, aber nächst der Anschaulichkeit wird sie dennoch auch da unausweichlich verlangt.

Dem entsprechend verhält es sich nun auch mit dem Stil der dritten Stufe, welche wir jetzt betreten haben. Bewegung des Gefühls auf seiten des Produzierenden wie des Reproduzierenden ist allerdings das Wesentliche und Hauptsächliche, das vor allem andern nicht fehlen darf, Leidenschaftlichkeit ist das charakteristische Merkmal dieser Art: aber doch nimmt der Stil auch die Merkmale und Erfordernisse der beiden ersten Stufen mit auf diese hinüber, und neben und unter der Leidenschaftlichkeit gelten auch hier noch Anschaulichkeit und Deutlichkeit; denn neben dem Gefühle und unter ihm wirken auch hier noch Einbildung und Verstand in ihrem Teil und auf ihre Weise fort.

Da kann nun aber das Mischungsverhältnis ein verschiedenes sein, je nachdem von den beiden untergeordneten Anforderungen mehr die eine oder mehr die andere hervortritt, je nachdem sich das leidenschaftliche Gefühl näher an den prosaischen Verstand oder näher an die poetische Einbildung anlehnt.

Derjenige höhere Stil nun, der nächst der Erregung des Gefühls besonders auf verständige Deutlichkeit ausgeht, ist der Stil der *Rede*, der *oratorische Stil*. Denn der letzte Zweck jeglicher Rede ist zwar Bestimmung des Willens, ist die Über-

redung, und die Überredung wird zunächst erreicht durch leidenschaftliche Aufregung des Gefühls: aber es gesellt sich in jeglicher Rede zur Überredung auch die Überzeugung, die gewinnende Belehrung des Verstandes, und diese muß immer vorangehn, eh jene kann bezweckt werden; Überredung, die nicht auf dem Grunde der Überzeugung ruht, ist betrügerisch und führt zu nichts. Die Rede hebt also an mit verständiger Deutlichkeit, und deshalb bleibt auch für sie die Darstellungsform des Verstandes fort bestehn, die prosaische Form, jedoch insoweit umgestaltet, als es dann wieder der Charakter der Leidenschaftlichkeit fordert.

Gegenüber dem rednerischen Stil liegt als eine zweite Art eben dieser Stufe diejenige sprachliche Darstellung, in der das Gefühl seine größte Stütze und Hilfe nicht beim Verstande sucht, sondern bei der Einbildung, nicht bei der Deutlichkeit, sondern bei der Anschaulichkeit. Es ist das die *lyrische Poesie.* Die lyrische Poesie geht überall, innerlich und äußerlich betrachtet, sowohl ihrem Wesen nach, als auch erweislich in der historischen Entwickelung, hervor aus der epischen: sie fügt nur der objektiven Anschauung noch die subjektive Empfindung bei; die innere geistige Wirklichkeit, in die sie uns blicken läßt, ist immer von außen her angeregt, in ihr Getriebe ist immer der Anstoß aus der Wirklichkeit um den Dichter oder über dem Dichter gekommen. Darum kann auch die lyrische Leidenschaftlichkeit niemals ganz der epischen Anschaulichkeit entraten; ein episches Element ist ihr immer beigesellt, dränge es sich auch noch so wenig hervor, sei es auch noch so unscheinbar und fast unmerklich. Und so dauert denn die Form der poetischen Rede, dauert die Anordnung der Worte nach einem künstlerischen Rhythmus auch für die lyrische Poesie fort, wie dieselbe zuvor schon von der epischen und ebenso von der dramatischen Poesie gefordert ward.

Es zerfällt mithin der höhere Stil in zwei ziemlich auseinandergehende Arten, eine prosaische und eine poetische, in

Rede und in **Lyrik.** Was aber diese zwei bei all ihrer Verschiedenheit zusammenhält, der Punkt, in welchem beide übereintreffen, ist die gemeinsame Anforderung der Leidenschaftlichkeit, beide sollen das Gefühl des Redners, des Dichters in erregtem Zustande zeigen, und zugleich das des Hörers, des Lesers in einen ebenso erregten Zustand versetzen.

Die leidenschaftliche Erregung des Gefühls kann nun eine zwiefache sein; sie ist, um eine wohlbegründete und ganz zweckmäßige Unterscheidung der griechischen Rhetoren beizubehalten, entweder *Ethos* (ἦθος) oder *Pathos* (πάθος). Quintilian, der für beides das gleiche lateinische Substantiv *affectus* gebraucht, bestimmt dann ἦθος näher als *affectus mites* oder *dulciores*, πάθος als *affectus concitatos* (10, 1, 48. 101). Und damit ist der Unterschied beider hinreichend angedeutet: unter Ethos versteht man solche Stimmungen und Bewegungen des Gemütes, die mehr sanfter und ruhiger Art sind und z. B. in der Rede mehr nur dazu taugen, den Hörer zunächst für den Redner selbst einzunehmen und zu gewinnen, ihm eine Gesinnung beizubringen, die dem Redner günstig ist; unter Pathos die lebhafteren, heftigeren, aber auch schneller vorübergehenden Gemütsbewegungen, deren Ausdruck den Hörer ergreift und erschüttert und ihm nicht sowohl Sympathie für den Redner als Sympathie für und Antipathie gegen eine Sache einflößt; Pathos ist lebhaft bewegte, feurige, fortreißende Leidenschaftlichkeit, dem Ethos fällt mehr das Rührende und das sogenannte Gemütliche zu.

Gemäß diesem Gegensatze zwischen Ethos und Pathos und gemäß der Verwandtschaft, die zwischen der Rede und der übrigen Prosa, zwischen der Lyrik und der übrigen Poesie besteht, läßt sich innerhalb des Stiles beider eine weiter geführte Unterscheidung treffen. Schon bei den zwei früheren Stufen der Prosa und der Poesie haben wir gesehen (S. 422), wie sich da die dreigliedrige Einteilung in niederen, mittleren und höheren Stil leicht und fügsam wiederhole. So nun auch auf dieser

dritten Stufe, innerhalb des höheren Stils der Rede und der Lyrik. Es gibt einen niederen, mittleren und höheren Stil der Lyrik, einen niederen, mittleren und höheren Stil der Rede. Für die Lyrik läßt sich diese Abstufung leicht in den einzelnen Arten dieser Gattung des Dichtens nachweisen: der niedere Stil gehört der Elegie: in dieser liegt die objektive Äußerlichkeit noch beinahe gleichgewichtig neben der subjektiven Innerlichkeit, ja sie ist die unentbehrliche Grundlage derselben, sie gibt dem Lyrischen noch die stärkste Beimischung von Epischem; der höhere Stil ist der der Ode nach Pindars wie auch Horazens Art, des Hymnus, des Dithyrambus, wo die Lyrik sich auf dem Gipfel ihrer Vollendung zeigt, wo sich die Empfindung ganz empor geschwungen hat zu einer idealisch vergeistigten Wirklichkeit: zwischen beiden liegt als der mittlere Stil der Stil des sogenannten Liedes, das weder so hoch und rein geistig ist wie die Ode, der Hymnus und der Dithyrambus, noch so zur Hälfte befangen in epischer Äußerlichkeit wie die Elegie, das die Lyrik weder in ihrer möglichsten Unvollkommenheit zeigt, noch in ihrer möglichsten Vollkommenheit. Und wie nun die niedere Lyrik der Elegie beschaffen ist, wie sie gern zur Wehmut hinneigt, so fällt ihr vornehmlich das Ethos zu, das Rührende, Sanfte, Gemütliche; der Ode, dem Hymnus, dem Dithyrambus aber das rauschende und dahinreißende Pathos: dem Liede endlich keines von beiden ausschließlich, sondern sowohl das eine als das andre, und zwar so, daß beide bald diese, bald jene vermittelnde Mischung eingehn, und so das eine durch das andere gehoben oder gemäßigt wird.

Für den rednerischen Stil gilt die gleiche dreigliedrige Abstufung: es gibt auch hier einen niederen, vorzugsweise ethischen, einen höheren, vorzugsweise pathetischen Stil, und einen zwischen beiden in der Mitte liegenden, dem Ethos und Pathos gleichermaßen zu Gebote stehn. Nur kann man hier diese Abstufung nicht so ohne weiteres an bestimmte Spezialnamen knüpfen: es gibt weltliche Reden, es gibt Predigten von allen drei

Arten, je nachdem es die Beschaffenheit des Gegenstandes, je nachdem auch die Fähigkeiten der Zuhörer oder die Fähigkeiten und die geistige Richtung des Redners selbst es mit sich bringen. Der höheren Art des rednerischen Stiles gehören die meisten Predigten von Herder und, bloß stilistisch betrachtet, von Reinhard an, der mittleren die von Schleiermacher, der niederen endlich die von Balthasar Schuppius und von Abraham a S. Clara. Die beiden letzteren werden noch durch eine sie besonders bezeichnende Eigentümlichkeit auf dieser Stufe festgehalten: beide sind voll von Witz und Spott und Laune, d. h. von solchen Äußerungsweisen des Verstandes und des Gefühles, wie sie auf einer höheren Stufe nicht mehr möglich sind. Nun war Abraham a S. Clara ein in seiner Art sehr belesener Barfüßermönch, Schuppius dagegen ein gelehrter protestantischer Geistlicher: darum ist auch die Komik Abrahams derber, die des Schuppius feiner. Sonst haben sie viel Übereinstimmendes, wie sie denn auch derselben Periode unserer Literatur angehören: Schuppius lebte von 1610—1661, Abraham von 1644—1709.

Will man auch bei der rednerischen Prosa eine Unterscheidung mit Bezug auf die einzelnen Arten treffen, so könnte man allenfalls auf die niedere Stufe die sogenannte Homilie, auf die mittlere die weltliche Rede, auf die höhere die Predigt im engeren Sinne dieses Wortes stellen. In der Tat kann sich auch eine eigentliche Homilie nie über jene niedere Stufe erheben: dahin wird sie gewiesen sowohl durch die einfach verständige Deutlichkeit, die von ihr gefordert wird, als durch das enge, wenig Freiheit lassende Anschließen an den Faden des gegebenen Textes, das ihr eigentümlich ist, und durch den Fortschritt einer Entwickelung von gleichsam epischer Art. Daß dann auf der anderen Seite die Predigt wiederum über die weltliche Rede sich erheben, daß sie auf dem Gipfelpunkt der Beredsamkeit stehn kann und stehn sollte, das folgt von selber daraus, daß sie eben eine Predigt, eine geistliche Rede ist,

deren Gegenstände und deren Zwecke hoch und weit hinaus über alle weltliche Beredsamkeit liegen, ebenso hoch und weit, als sich dort die Ode und der Hymnus über das gewöhnliche Lied erheben.

Vom mittleren und höheren Stil der Rede ist es unnütz, Beispiele anzuführen, da diese beiden Arten die gewöhnlichen sind. Bei Abraham und Schuppius scheint es eher am Platze, um so mehr, da ihre Werke nicht zu den gangbaren gehören und namentlich Schuppius selten ist. Von ersterem kommt besonders in Betracht die Türkenpredigt von 1683, die auch historisches und literarisches Interesse darbietet, insofern sie die Hauptquelle für die Wortspiele des Kapuziners in Wallensteins Lager ist (LB. 3, 1, 891). Vgl. S. 518. Von Schuppius verdient hier besonders eine akademische Rede hervorgehoben zu werden, die z. B. auch als Muster der Ironie und namentlich als ironische Anweisung eben zur Beredsamkeit und als Empfehlung derselben beachtenswert ist: Schupps Schriften 1, 852.

Besondere, eigentümlich charakteristische Regeln für den Stil der rednerischen Prosa und der lyrischen Poesie lassen sich kaum geben, deshalb weil die rednerische Prosa eben Prosa, und die lyrische Poesie eben Poesie ist, mithin im ganzen und allgemeinen dieselben Regeln hier fortgelten, die wir früherhin für die Prosa und die Poesie gefunden haben, und weil wir auch schon mehrfach sind genötigt gewesen, in Besonderheiten vorzugreifen. Es lassen sich deren nur noch einige einzelne hervorheben; dieser letzte Abschnitt der Stilistik wird deswegen alsbald abgetan sein.

Wir sprechen zunächst von der **oratorischen Prosa.**

Es hat dieselbe zuerst eine rein prosaische Seite: denn verständige Überzeugung ist überall und für jeglichen Redner eine wesentliche und hauptsächliche Absicht, und dieser Absicht gemäß ist Deutlichkeit für den Verstand auch eine wesentliche und hauptsächliche Anforderung. Demnach wiederholen sich auf dieser Seite all die einzelnen positiven und negativen

Regeln, die wir seiner Zeit als Regeln des prosaischen Stils haben kennen lernen; es wiederholen sich namentlich die Regeln über den Periodenbau (S. 455). Dies ist aber auch zugleich ein Punkt, in welchem sich die prosaische Seite des rednerischen Stils mit der mehr poetischen berührt, und in welchem sich deshalb auch die rednerische Prosa von der übrigen um einige Schritte entfernt. Die gewöhnliche Prosa nämlich, da verständige Deutlichkeit die einzige Aufgabe ist, die sie zu erfüllen hat, verlangt einfache, leicht überschaubare Perioden, kürzere Satzgefüge, in denen Anfang und Ende nicht zu weit voneinander liegen: die rednerische Prosa, die nicht bloß auf Deutlichkeit ausgeht, die auch der Einbildung und dem Gefühle dient, von der mithin eine lebensvollere schöne Sinnlichkeit gefordert wird, duldet nicht bloß, sie liebt sogar größere, umfangreichere Perioden, weil sich deren Bau eher zu künstlerischer Schönheit ausbilden läßt; bei kürzeren Satzgefügen führt der beständige gleichmäßige Wechsel gehobener und gesenkter Glieder leicht und bald zur Eintönigkeit: der oratorische Stil verdeckt diese Eintönigkeit und vermeidet sie, indem er seinen Perioden eine größere Fülle verschiedenartiger Glieder gibt und in deren Aufbau eine den Sinnen wohltuende Mannigfaltigkeit entwickelt. Natürlich verfährt in dieser Beziehung der niedere Stil der Rede anders als der höhere, und der mittlere hält eben die schwebende Mitte zwischen beiden. Dem niederen Stil stehn noch die einfacheren Perioden zu; denn er liegt noch an der Grenze der gewöhnlichen Prosa; dem höheren Stil die kunstreicher ausgeführten: denn er hat mit der gewöhnlichen Prosa am wenigsten gemein. Homilien verlangen einfache, leicht gebaute Sätze: Perioden mit einer reichen Gliederung beigeordneter und untergeordneter Satzteile sind eher nur in einer eigentlichen Predigt an der Stelle. Meister dieses rednerischen Periodenbaues in seiner höchsten Vollendung, vielleicht zu sehr mit Schule und Bewußtsein Meister desselben ist Franz Volkmar Reinhard: LB. 3, 2, 1009.

Neben der prosaischen Seite hat die Rede auch eine mehr poetische: denn sie nimmt nächst der verständigen Deutlichkeit auch die Anschaulichkeit für die Einbildung in sich auf, und nimmt sie auf, um durch sie auf ihr letztes Ziel hinzuarbeiten, auf leidenschaftliche Erregung des Gefühls. Während mithin die Rede der verständigen Deutlichkeit wegen die prosaische, unmetrische Anordnung der Worte beibehält, bedient sie sich in dieser prosaischen Form gleichwohl zum Behufe der sinnlichen Anschaulichkeit jenes ganzen Vorrates von Tropen und Figuren, der sonst die poetische Darstellung von der prosaischen unterscheidet. Sie hat prosaische Form, aber sie gibt in dieser prosaischen Form nicht bloß prosaische, sondern zugleich auch poetische Anschauungen. Auch in dieser Beziehung unterscheiden sich die drei Arten des oratorischen Stils merklich voneinander. Zunächst in der Wahl der Worte. Insofern man Tropen und Figuren trennen will, haben die Tropen mehr Poetisches als die Figuren: denn die Tropen verändern die Vorstellung selbst, die Figuren nur den Ausdruck. Demgemäß gehören dann die Tropen eher in die höhere, die bloßen Figuren in die niedere Art des Stils: denn die niedere grenzt ja noch an die gewöhnliche prosaische Darstellungsweise. Der sinnlichen Anschaulichkeit wegen sind in der Rede mancherlei Worte erlaubt, die in rein prosaischer Darstellung meistens fehlerhaft wären: so sind Archaismen im kirchlichen Redestil nicht zu tadeln, wenn sie sich auf die Altertümlichkeit der Bibel gründen; und sowohl auf dem geistlichen als dem weltlichen Gebiete sind Provinzialismen wenigstens im niederen Stil gelegentlich zulässig, vernünftige Neologismen ohne Bedenken namentlich im höheren; ausgeschlossen aber ist der Barbarismus, da er gleichmäßig undeutlich und unanschaulich ist. Sodann haben wir (S. 536) innerhalb des poetischen Stils ein doppeltes Verfahren bei der Anordnung der Worte wahrgenommen, je nachdem entweder Beruhigung des Bewegten oder Bewegung des Ruhigen bezweckt wurde. Beiderlei Verfahren kommen nun auch im Stil der Rede

vor Die ruhige, zögernde Darstellung gilt da, wo die Leidenschaftlichkeit, die ausgedrückt und erregt werden soll, bloßes Ethos ist, also im niederen Stil; die bewegte, vorwärts eilende da, wo es auf Pathos abgesehen ist, also im höheren Stil. Es wird also z. B. das Polysyndeton eher im niederen, das Asyndeton im höheren Stil anzuwenden sein. Vom mittleren Stil läßt sich eben nur sagen, daß er die charakteristischen Eigentümlichkeiten der beiden andern Arten vermischt anwendet und eine gegen die andere ausgleicht, daß er auf einer rechten Mitte die Figur neben dem Tropus, das Polysyndeton neben dem Asyndeton gebraucht. Es zeigt sich aber diese poetische Seite des Redestils am reichsten ausgebildet bei Herder (LB. 3, 2, 439): hier beruht das Dichterische auf größter Lebensfülle, auf Kraft und Wahrheit des Gemütes; sein Stil ist darum auch weit verschieden von den schöntuenden Redensarten und dem sogenannten blühenden Stil mancher Modeprediger. Indessen der rednerische Stil nimmt doch nicht den ganzen Schmuck der poetischen Darstellung in sich auf: nicht gebräuchlich sind z. B. die epischen Wiederholungen: diese sind eben nur in der Epik an der Stelle, haben nur da ihre gute Begründung durch die altertümliche Art und Weise des musikalischen Vortrages, und auch da sind sie beschränkt, da man jetzt nicht überall mehr den altertümlichen Vorbildern folgen darf; nicht gebräuchlich sind ferner die epischen Gleichnisse: denn auch diese sind nur eine Überlieferung und würden zudem den Hörer zerstreuen und ablenken von dem Ziel der Überzeugung und der Überredung.

Nun zweitens die **lyrische Poesie.**

Der Stil der Lyrik unterscheidet sich von dem Stile der Rede nur in zwei Stücken, die dann freilich Hauptstücke sind: einmal darin, daß er sich alles dessen zu enthalten hat, was allein und ausschließlich der verständigen Deutlichkeit dient: denn in der Poesie ist dem Verstande überall nur eine negative Rolle zugewiesen; und zweitens darin, daß er von der zweiten

Hauptstufe des Stils die metrische Anordnung der Worte mit auf diese dritte Stufe hinübernimmt. Abgesehen von diesen zwei Punkten hat die Lyrik fast alles mit der rednerischen Prosa gemein: denn auch ihr Ziel ist Ausdruck und Erregung des Gefühls, und auch sie nimmt als Mittel zu diesem Zwecke die Einbildungskraft in Anspruch durch Anschaulichkeit der Darstellung; auch sie geht bald auf Ethos aus, bald auf Pathos, bald auf ein schwebendes Gemisch beider, auf Ethos in elegischen Dichtungen, auf Pathos in Oden, Hymnen und Dithyramben auf eine Mitte beider im Liede. Auch sie sucht gleich der Rede Ethos zu erregen durch eine gemächlich zögernde, Pathos durch eine unruhig vorwärts eilende Darstellung: sanfte Ruhe, Anmut, Wehmut charakterisieren ja die Elegie, Erhabenheit und stürmischer Schwung die Ode, den Hymnus, den Dithyrambus. Auch sie braucht in der niederen Art eher nur Figuren, in der höheren dagegen die lebensvolleren Tropen; auch sie gestattet in der niederen Art einen volksmäßigen, idyllischen Ton und demgemäß die Anwendung von Provinzialismen, ja die ganz mundartliche Abfassung von Gedichten, in der höheren dagegen, entsprechend dem kühnen Flug der Gedanken, kühne neue Wortschöpfungen, Neologismen. Auch sie liebt in der niederen Art leicht und einfach gebaute Perioden, in der höheren ausgedehntere, kunstmäßiger gebildete: am deutlichsten wird dieser Unterschied vor Auge und Ohr treten, wenn man Elegien von Goethe oder Schiller mit Oden von Klopstock vergleicht. Eine Ode, die aus einer Reihe so gleichmäßig kurzer Satzgefüge bestünde, wie z. B. Schillers Elegie Der Spaziergang, wäre ein Unding, und umgekehrt wäre es unmöglich, in einer Elegie Perioden von solchem Bau anzuwenden, wie z. B. Klopstock in der Ode an Ebert LB. 2. 852, 35 — 853, 34. Aber neben all diesen Übereinstimmungen findet sich auch eine wesentliche Abweichung: während sich die Rede der eigentlich epischen Wendungen enthält, sind sie der Lyrik nicht versagt, die als Poesie dem Epos näher steht und ja auf dessen Grunde

gewachsen ist: hier also sind die verschiedenen Formen der epischen Wiederholung, sind epische Gleichnisse und Anakoluthien zulässig: dieselbe Ode Klopstocks kann auch hiefür als Beispiel dienen: LB. 2, 852, 15 fgg.

Die Lyrik ist aber nicht bloß eine Gattung der Poesie gleich den übrigen, sie ist, wenn man will, zugleich die höchste, nicht die vollkommenste (dieser Ruhm gebührt dem Drama), aber die höchste, insofern sie den Geist aus dem Staube und den Schranken der sinnlichen Äußerlichkeit und der gemeinen Wirklichkeit zu einer Wirklichkeit, welche weit darüber liegt, in das Gebiet des Geistigen und Innerlichen erhebt. Die Lyrik hat in dieser Beziehung ebensowohl einen Vorrang vor Epos und Drama, als die rednerische Prosa den Vorzug hat vor der historischen und der didaktischen. Dieser höhere Rang prägt sich nun auch überall aus in einer höheren künstlerischen Entwickelung und Ausbildung der metrischen Formen, deren sich die Lyrik bedient. Sie begnügt sich nicht mit jenen einfachen Rhythmen und mit jener beständigen Wiederkehr gleicher Verse, die das Epos und das Drama charakterisieren: sie zeigt jene beiden Prinzipien der Ruhe und der Bewegung, der Wiederholung und des Wechsels in dem lebendigsten Durcheinanderwirken, in der verschlungensten Kombination: die Lyrik setzt ihre Verse, wo es nur die Sprache erlaubt, nicht aus lauter gleichen, sondern aus verschiedenen Füßen zusammen, sie mischt, wie dies namentlich in der antiken Poesie der Fall ist, Daktylen und Trochäen, Choriamben und Iamben; sie läßt auch nicht immer wieder einen gleichen Vers auf den andern folgen, sondern sie vereinigt ungleiche Verse zur Strophe, wie auch die Lyrik des Mittelalters iambische und trochäische, iambische und anapästische Verse verband; sie löst aber alsbald diese Verschiedenheit wieder auf in einer höheren Einheit, indem sie den Strophen eine den Anforderungen der Symmetrie gemäße Gestaltung gibt, und beruhigt die bewegte Mannigfaltigkeit durch Wiederholung der gleichen Strophengebäude. Auch

da tritt uns der Unterschied der drei Stufen dieser Stilgattung wieder entgegen: die antike Elegie bedient sich einer nur zweizeiligen, aus einfachen Versen gebildeten Strophe, des Distichons, das aus dem epischen Hexameter und dem Pentameter besteht; die melische Lyrik des Altertums, das Lied gebraucht drei- und vierzeilige Strophen, die aber aus zusammengesetzten Versen bestehn und dreiteilig gebaut sind: also auch hier wieder Fortschritt und Beruhigung, Wechsel und Gleichmaß. Die Strophen der chorischen Lyrik, der Pindarischen Ode und der dramatischen Chorgesänge sind aus vielen Zeilen aufgebaut, aber auch hier, auf einer Stufe höher, herrscht wiederum das Gesetz der Dreiteiligkeit: auf je zwei gleiche Strophen, auf Strophe und Antistrophe, folgt eine ungleiche dritte, die Epode (ἐπῳδός). Die Hymnen aber und die Dithyramben, die in ihrem Schwunge noch bewegter, ja ungestüm bewegt sind, werden aus ungleichen Strophen aufgebaut; sie sind πολύστροφα oder gar ἄστροφα, binden sich an keine Dreiteiligkeit mehr und kennen nur den freiesten Wechsel verschiedener Versformen, zeigen also nur Bewegung, keine Beruhigung.

So viel konnte über den Stil der rednerischen Prosa und der lyrischen Poesie jetzt noch gesagt werden. Wir können somit, da es über den Stil des Gefühls hinaus keine weitere Stufe gibt, die ganze Stilistik schließen.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Register.

Abhandelnde Prosa 350 ff.
Abhandlung 351. 388.
Abraham a S. Clara 517 f. 590.
Joh. Chr. Adelung 451.
Adnominatio 516. 565 f.
Äolische Dichtung 223.
Äschylus 39. 234 ff. 245. 256. 270 f. 283. 297. 415. 516 f. 538.
Äsop 147.
Agathon 284.
Akt 252 ff.
Albertini 196.
Alexandriner 84 f.
Allegorie 522.
Alliteration 43. 84. 578 ff. 584.
Allusio 513.
Amphibolie 452.
Anadiplosis 562.
Anakoluth 555 f.
Anaphora 561.
Anrede 526 f.
Anspielung 513.
Anthropogonie 65.
Antiklimax 541.
Antonius de Arena 494.
Antonomasie 520.
Aöden 76 f. 92 f.
Apokope 572 ff.
Aposiopese 544.
Apostrophe 527 f.
Archaismus 433 ff. 490 f.
Archilochus 207 f.
Arena, Antonius de 494.
Argumentatio 391.
Aristophanes 235. 238. 270 f. 290 f. 293. 500. 517.
Aristoteles 12. 250 f. 258. 273. 276 f. 307.
A. v. Arnim 482.
Assonanz 43. 583 f.
Asyndeton 460 f. 540 ff.
Auflösung 250 f.
Auftritt 254.
Aufzug 254.
Augustinus 360.
Ausführung 388.
Ausonius 493 f.
Ayrer 292. 302.

Balladen 128 ff.
Barbarismus 432. 438 ff. 492 ff.
Barden 77.
barditus 52.
Batrachomyomachie 147.
Begriffsbeweis (ἐνθύμημα, ratiocinatio) 391.
Berni 118.
Beschreibende Poesie 204.
Beschreibung 341.
Beschluß 398 f. 401.
Beweisführung 390 f.
Bias 516.
Bidpai 147.
Biographie 322 f.

Bion 136.
Blumauer 118.
Boccaccio 338.
J. J. Bode 446.
Boie 208.
Bonerius 155.
Brandes 304.
Seb. Brant 563.
Brief 353 f.
Brockes 218.
Bürger 500. 584.
Bürgerliches Schauspiel 300.
Bürgerliches Trauerspiel 297 f.

Cäsar 541.
Campe 447.
Captatio benevolentiae 369 f. 375 ff.
Catull 557 f.
Cervantes 26. 336. 338.
Chamisso 474. 498. 560. 579.
Charakteristik 344.
Chor 233 ff. 294.
Christian von Hamle 524.
Cicero 355. 367. 375. 381 A. 431 f. 541.
Claudius 31.
Cocajus, Merlinus 494.
conclusio 394 ff.
Corneille 297.

Dainos 123 A.
Dänische Volkslieder 126 f.
Dekasyllabus 84.
Demodokos 54. 76 ff. 81.
Demosthenes 359. 401 ff.
Dialog 229. 339. 353 ff.
Didaktische Poesie 131 ff. 201 ff. 214 ff. 347.
Diderot 245. 300.
Dietmar von Aist 123 f. 165. 223.
Disputatio 371. 387 ff.
Distichon 169.
Dithyrambus 232 f. 238. 589.
Ditmarsen: epische Lieder 76.
Dorische Dichtung 186 f.
Drama 225 ff. 228.
Drollinger 509.

Echo 566 f.
Edda 80 f.
Einheiten des Dramas 254 ff.
Elegie 28. 167 ff. 589.
Ellipse 543 f.
Eloge 346. 362.
empfindsam 446.
J. J. Engel 354. 362.
Englische Volkslieder 127 f.
Enkomion 188.
Ennius 101. 584.
Epanalepsis 562.
Epanodos 562 f.
Epigramm 181 ff. 549.
Epinikien 187 f.
Epiphora 561 f.
Epische Poesie 52 ff.
Epistel 208 f.
Epitheton ornans 507 f.
Epizeuxis 563 f.
Epopöie 54.
Epos 91 ff.
Erfahrungsbeweis (ἐπαγωγή, inductio) 391.
Erklärung 390 f.
Erzählung 103 f. 119. 336.
Ethos 588.
Eulenspiegel 329.
Euphemismus 533 f.
Euripides 40. 237. 252. 297. 299.
Exordium 367 ff.
expositio 372. 378 ff.
Exposition 210. 248 ff.

Fabel 142 ff.
fabliaux 29.
fabula 228 A.
Feßler 331.
Figur 502 f. 507 ff.
Finnen 46. 552.
Fischart 329. 494. 517.
F. C. J. Fischer 477.
Floia 495.
Folengo 494.
Forster 466.
Freidank 155. 212. 220. 541.
Freientahl 566 f.
Freudenspiel 266.
A. E. Fröhlich 151.

Gargantua 329.
Garve 196.
Gebet 383 ff. 401 f.
Geistliche Rede 360 ff.
Gelegenheitspoesie 186. 197. 214 f.
Gellert 150. 544.
Genus demonstrativum 361 f.
Paul Gerhardt 196. 518.
Gerichtsrede 359 f. 376 f.
v. Gerstenberg 305.
Geschichtschreibung 104 ff. 318 ff.
Geschmack 497.
K. Gesner 576.
Gespräch 339.
Sal. Geßner 136. 330. 340. 482.
Gleichlaut 578 ff.
Gleichnis 510 ff.
Gleim 129.
Gnome 202 f.
v. Göckingk 208 f.
Goethe 6. 22 f. 150. 167. 362 f. 437. 476. 525.
  Balladen 129. 528. 561.
  Egmont 281.
  Elegien 176.
  Epigramme 181. 185. 210. 213 f. 565.
  Götz 333.
  Hermann u. D. 116. 555.
  Iphigenie 252. 297.
  Mitschuldige 32 f. 269 f.
  Novelle 344. 537.
  Singspiele 303.
  Tasso 297.
  Werther 333.
Gotter 208. 563.
Gottfried von Neifen 561. 566.
Gottfried von Straßburg 40.
Gradation 541 f.
O. F. Gruppe 356.
Chr. Gryphius 137.
Gudrun 135.
Gundling 443 f.
Günther 180.

F. v. Hagedorn 119.
A. v. Haller 508.
Hamann 131.
Hariri 583.
Hartmann von Aue 40. 521.
Hebel 24. 31. 136. 167. 206. 524. 533.
Hebräische Poesie 43. 54. 121. 146. 180. 522 f. 549 f.
H. Heine 29.
Heinrich von Breslau 524.
Heinrich der Gleißner 148.
Heinrich von Rugge 195. 566.
Heldenbrief 166.
Heldengedichte 23.
Herder 11. 114. 181. 213. 305. 355. 363. 413. 522. 590. 594.
Herodot 326.
Heroiden 166.
Hesekiel 525.

Hesiod 132 f. 147. 203. 220.
Hexameter 47. 84.
Hiatus 572.
Hildebrandslied 53. 78. 80.
Th. G. v. Hippel 31.
Historia 318.
Historische Gedichte 44.
Hitopadesa 147.
Hofman von Hofmannswaldau 166.
Holberg 548.
Hölderlin 179.
Hölty 24. 179.
Homer 82. 113. 344. 511. 513. 537. 548. 552. 555. — Ilias 95 ff. 99. 102. 111. 120. 135. — Odyssee 95 ff. 99 f. 108 f. 135. 553. 565. — Hymnen 120. 135.
Homilie 380.
Horaz 32. 138 ff. 208 ff. 515. 589.
Hugo von Trimberg 524.
A. v. Humboldt 343.
W. v. Humboldt 466. 470 ff.
Humor 30. 334.
Hymnus 120. 589.
Hyperbel 529.
Hysteron proteron 551.

Idyll 132 ff. 341.
Iffland 297 f.
Indische Fabeldidaktik 146 f.
Inversion 458 f. 550.
Ionische Dichtung 169.
Ironie 26. 531.

F. H. Jacobi 335. 467. 483 f.
Jean Paul 29. 31 f. 278. 334. 336. 415. 505 f. 532 f.
Jeremias 180 f. 523. 548.
Jesaia 563.
Johannes Faust 330.
jornada 254.
Justinger 475.
Juvenal 32. 140 f.

Kalidasa 301.
Kallimachus 161.
Kallinus 172.
Kantate 304.
Kanzone 180.
Kasualrede 360 f.
Katachrese 450 f. 506 f.
Katastrophe 250.
Kehrreim 557 ff.
Kinderlieder 554.
Kirchenlied 195 f.
Klausel 210.
Klimax 541 f.
Klinger 245.
Klopstock 27. 113. 115. 200. 484. 540. 545. 556. 565. 569. 595 f.
A. Knapp 474.
Komische Gedichte 28. 117.
Komödie 27 f. 266 f. 285 ff.
Konrad von Würzburg 465. 548. 566. 584.
Körner 560.
Kortüm: Jobsiade 118. 491.
Kosmogonie 65.
Kotzebue 29. 297 f.
Kreutzwald und Löwe 474.
Kumulation 547.
Kürnberger 165.
Kykliker 101.
Kyrieleison 558 f.

La Bruyère 346.
das Lächerliche 26. 111.
Lachmann 97.
Lafontaine 29.
Langbein 29.

Lauremberg 151.
Lautmalerei 499 ff.
Lehrbuch 353.
Lehrgedicht 202. 217.
Leich 194 f.
Leisewitz 245.
Leoninischer Vers 580 f.
Lessing 11. 150 f. 273. 300. 353 f. 446. 467. 482.
Lichtwer 150.
Lied 52. 224. 589.
Linos 48.
Litauer 45. 81. 123 A. 221.
Litotes 530.
Livius 325 f.
Lobrede 362 f.
Logau 213.
Lohenstein 331.
Lope de Vega 493.
Lucian 340.
Lucilius 138.
Kg. Ludwig von Bayern 328. 346. 416.
Ludwigsleich 62. 531. 559.
Lustige Person 295.
Lustspiel 266.
Luther 460. 462 f. 464 f. 470. 472. 475. 477.
Lyrik 156 ff.

Makamen 583. 585.
Makkaronische Poesie 495 f.
Manier 415.
Märchen 23. 66 ff. 554.
Martialis 211. 561.
Matthisson 9. 24. 179 f. 204 f.
K. Mayer 205.
A. G. Meißner 331.
Melodrama 304.
Mendelssohn 354.
Mengs 10 A.
Mentzer 562.
Merlinus Cocajus 494.
Metalepsis 514.
Metapher 520 ff.
Metastasio 192.
Metonymie 514 f.
Milton 113.
Mimische Poesie 167.
Mimnermus 172.
Monodrama 304.
Moschus 136.
L. Mühlbach 331.
Joh. von Müller 343. 345 f. 363. 415 f. 433.
Maler Müller 340.
Muspilli 53. 579.
Mythus 63 ff.

Narratio facti 371.
Neidhart 559.
Nenie 121.
Neologismus 445. 490.
Neubeck 218.
Neugriechen: epische Lieder 81.
Nibelungenlied 95. 97. 100 ff. 108 f. 111. 113. 137. 517. 531. 538. 551. 584.
Nibelungenstrophe 84.
Notker Labeo 460. 471. 473. 529. 535.
Novelle 336 ff.
Novellenzyklus 339.

Ode 49 f. 198 ff. 589.
Oper 302.
Operette 302 f.
Opitz 136. 557.
Oratorium 304.
Otfried 131.
Ovid 166. 172. 500 f. 561 f. 565. 580.

Oxymoron 533.

Pantschatantra 147.
Parabel 144 ff.
Parallelismus 547 ff.
Parenthese 459.
partitio 372. 380 ff.
Passionsdrama 298.
pathetisch 396 ff.
Pathos 588.
Pegnitzschäfer 566.
Periode 454 ff.
Peripetie 250 ff.
Persius 32. 140 f.
Personifikation 523 ff.
Peter von Dresden 493.
Petrarca 180.
Phemios 54. 78.
Pindar 187 ff. 589.
Platen 25. 166. 192. 240 f. 498. 569. 582.
Plato 17. 355 f.
Plautus 517.
Pleonasmus 453.
Plinius d. J. 362. 383 f.
Politische Rede 358 f.
Polybius 325.
Polyptoton 565.
Polysyndeton 461. 545 ff.
Pope 118.
Pöppig 342.
Pragmatische Geschichtschreibung 107. 319 ff. 325.
Predigt 380.
Priamel 212.
propositio 372. 380 ff.
Prosa 311 ff. 426 f.
Prosopopöie 523 ff.
Provinzialismus 436 ff. 490 ff.
Psalmen 121. 180. 200.
Pulci 117.

Purismus 447.

Quandt 462.
Quintilian 381 f. usw.

Rabelais 329. 517.
Rabener 141. 532. 534 f.
Rachel 141. 515.
Radlof 444 f.
Ramajana 49. 54.
Ramler 200. 305. 509.
L. v. Ranke 346.
Rätsel 213.
Rechtssprache 547 f. 563 f.
Rednerische Prosa 357 ff.
Reflexionspoesie 24.
Refrain 557 ff.
Regula Selphardi 526.
Reim 43. 578 ff.
F. V. Reinhard 483. 590. 592.
Reinmar der Alte 165. 223.
Reinmar von Zweter 216.
Reinaert 148.
Reinke Vos 150.
Rekapitulation 395 f.
Repetitio 560.
Rhapsoden 92 f.
Rhetorik 309 ff.
Rhythmus 41. 479 ff. 566 ff.
Rolandslied 95 f.
Rollenhagen 150.
Roman 105. 328 ff.
Roman de Renart 95 f.
Romanzen 128 ff.
Rosengarten 531.
Rückert 40. 115. 219. 553. 557. 560. 562. 582 f. 585.
Rührendes Lustspiel 300.
Rühs 346.
John Russel 359.

Hans Sachs 119. 277. 292.

Sage 60 ff.
v. Salis 24.
Sallust 326.
Sappho 161.
Satire 27 f. 137.
Saturnischer Vers 84.
Satyrspiel 299.
Schauspiel 296.
Scherzspiel 266.
Schiller 25. 129. 206 f. 323. 363. 437. 473. 475. 542 f. 550. 582.
Braut von Messina 239 f. 245.
Don Carlos 281. 562. 564.
Epigramm 213 f.
Glocke 546.
Jungfrau von Orleans 538.
Kabale und Liebe 530.
Künstler 207.
Macht des Gesanges 543. 556.
Mädchen aus der Fremde 525. 584.
Räuber 544.
Spaziergang 176 ff. 537. 595.
Taucher 528. 546 f. 553. 584.
Wallenstein 518. 591.
Wilhelm Tell 247 f.
Schimpfspiel 266.
A. W. Schlegel 99. 175 f. 180. 346. 553. 562. 571 f. 581.
Fr. Schlegel 99.
Schleiermacher 482. 590.
Schlesische Schule 39. 97.
Schmolck 196. 518.
Schottische Volkslieder 127 f.
Schreibart 411 f.
Schulrede 363 f.
Schupp(ius) 505. 590 f.
Schwab 520.
Schwedische Volkslieder 126.
scof 52.
Walter Scott 330 f. 344. 537.
Sempacher Lied 531.
Seneca 237.
Sentenz 202.
sentimental 24. 29.
Serben 45. 77. 81 f. 85. 93 f. 123 A. 221. 512. 552.
Shakespeare 27. 30. 32. 246 f. 270. 272 f. 283. 293. 301. 517. 533.
Simrock 115.
singen und sagen 51.
Singspiel 301. 303.
Skalde 52.
Skolion 224.
Sloka 83 f.
Solger 355.
Solözismus 432.
Sophokles 40. 236. 238. 297.
Sophron 341.
Spanische Dichter 568 ff. 583.
Spee 515.
Spezialgeschichte 322 f.
Sprichwort 152 f. 155. 211 f.
Spruch 202. 211. 215 f.
Sprüche Salomonis 203. 211.
H. Steffens 339.
Sterne 30. 334. 446.
Stil 410 f. drei Stile 421 ff.
Stilistik 14. 409 ff.
Meister Stolle 51.
Stricker 469.
Swift 30.
Symploke 564.
Synalöphe 572 ff.
Synekdoche 518 ff.
Synesis 473.
Szene 254.

Tacitus 415. 506. 561.
Taubmann 501.
Tautologie 453. 547 f.
Teilung 557.

Teofilo de' Folenghi 494.
Terenz 237. 245.
Terzine 180.
Theogonie 65.
Theokrit 137. 557.
Theophras 346.
Thespis 234.
Thomson 204.
Threnos 120. 181.
Thukydides 326.
Tieck 24. 525. 538. 567. 583 f.
Tiedge 161. 218.
Tiersage 71 ff.
Tirade 85.
Sal. Tobler 511.
Tragikomödie 297.
Tragödie 266 f. 271 ff.
Trauerspiel 266.
Travestie 28.
Trilogie 299.
Trimeter 47.
Tropus 502 ff.
Tyrtäus 171.

Uhland 24. 40. 130. 161. 167. 185. 537. 544. 546. 560. 573.
Ulrich von Singenberg 566.
Umschreibung 509.
Uneigentlichkeit 449 f.
Universalgeschichte 323.
Usteri 136.

Varnhagen von Ense 346.
Varro 138.
Vaudeville 304.
Velleius 516.
Venturini 474.
verba solemnia 451 f.
Vergleichung 510 ff.
Verknüpfung 459 ff.
Verwickelung 249 f.
Virgil 101. 113. 136. 341. 500. 507. 511. 515. 544. 551. 557.
Volkslied 39. 125 f.
Voltaire 113.
Voß 24. 32. 136. 167. 500. 552 f. 565 f. 571.

Rich. Wagner 303.
Walmiki 48 f. 54.
Wartburgkrieg 163.
Walther von der Vogelweide 193. 197. 215. 223. 325. 541. 551. 561 ff. 584.
Weckherlin 192.
Wiederholung 81 ff. 552.
Wieland 29. 113. 117. 305. 472 f. 481. 491.
Williram 470 f.
F. A. Wolf 96.
Wolfram von Eschenbach 40. 445. 506. 541. 548. 551.
Wortspiel 515.

F. W. Zachariä 118. 204. 513.
Zedlitz 180.
Filipp von Zesen 447.
Zschokke 332. 416.
Zwierlein 474.

Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses in Halle a. S.

Bötticher, G., und K. **Kinzel**, **Geschichte der deutschen Literatur** mit einem Abriß der Geschichte der deutschen Sprache und Metrik. Elfte verbesserte Auflage. In Kalikoband ℳ 1,80.

— — **Altdeutsches Lesebuch.** geb. ℳ 2,—.

Elze, Karl, **William Shakespeare.** ℳ 10,—.

— — **Abhandlungen zu Shakespeare.** ℳ 8,—.

Erdmann, Oskar, **Untersuchungen über die Syntax der Sprache Otfrieds.** Gekrönte Preisschrift der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien.

I. Teil. Die Formationen des Verbums in einf. u. zusammenges. Sätzen. ℳ 6,—.
II. Teil. Die Formationen des Nomens. ℳ 8,—.

Fridankes Bescheidenheit von H. E. Bezzenberger. ℳ 7,50.

Hense, Dr. Carl Conrad, **Shakespeare.** Untersuchungen u. Studien. ℳ 8,—.

Kinzel, Karl, **Gedichte des 18. und 19. Jahrhunderts** gesammelt, literaturgeschichtlich geordnet und mit Erläuterungen versehen.

I. Teil. Gedichte des 18. Jahrhunderts. In Kalikoband ℳ 1,20.
II. Teil. Gedichte des 19. Jahrhunderts. 2. Auflage. In Kalikoband ℳ 2,20.

— — **Das deutsche Volkslied des 16. Jahrhunderts.** ℳ 1,—.

Koberstein, Dr. Aug., **Laut- und Flexionslehre der mittelhochdeutschen und der neuhochdeutschen Sprache** in ihren Grundzügen. 4. Auflage, von Oskar Schade. ℳ 1,20.

Kudrun, herausgegeben und erklärt von Ernst Martin. Zweite durchgesehene Auflage. ℳ 7,—.

Leo, Heinrich, **Angelsächsisches Glossar.** Alphabetischer Index dazu von Walther Biszegger. ℳ 15,—.

Methner, Dr. J., **Poesie und Prosa**, ihre Arten und Formen. ℳ 2,80; in Kalikoband ℳ 3,60.

Otfrieds Evangelienbuch. Herausgegeben und erklärt von Oskar Erdmann. ℳ 10,—.

Schreyer, Herm., **Goethes Faust** als einheitliche Dichtung erläutert. ℳ 4,50.

Schröter, Fr., und R. **Thiele**, **Lessings Hamburgische Dramaturgie.** ℳ 4,—; geb. ℳ 4,80.

Seiler, Fr., **Ruodlieb**, der älteste Roman des Mittelalters nebst Epigrammen mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar. ℳ 4,50.

— — **Die Entwicklung der deutschen Kultur im Spiegel des deutschen Lehnworts.**

I. Die Zeit bis zur Einführung des Christentums. 2. Auflage. ℳ 2,20.
II. Von Einführung des Christentums bis Beginn der neueren Zeit. ℳ 2,50.

Voigt, Ernst, **Ysengrimus.** Herausgegeben und erklärt. ℳ 8,—.

Walther von der Vogelweide. Herausgegeben u. erklärt von W. Wilmanns. Zweite vollständig umgearbeitete Ausgabe. ℳ 10,—.

Wolframs von Eschenbach Parzival und Titurel. Herausgegeben und erklärt von Ernst Martin. I. Teil: Text. ℳ 5,—.
II. Teil: Kommentar. ℳ 12,—.

Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle a. S.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA